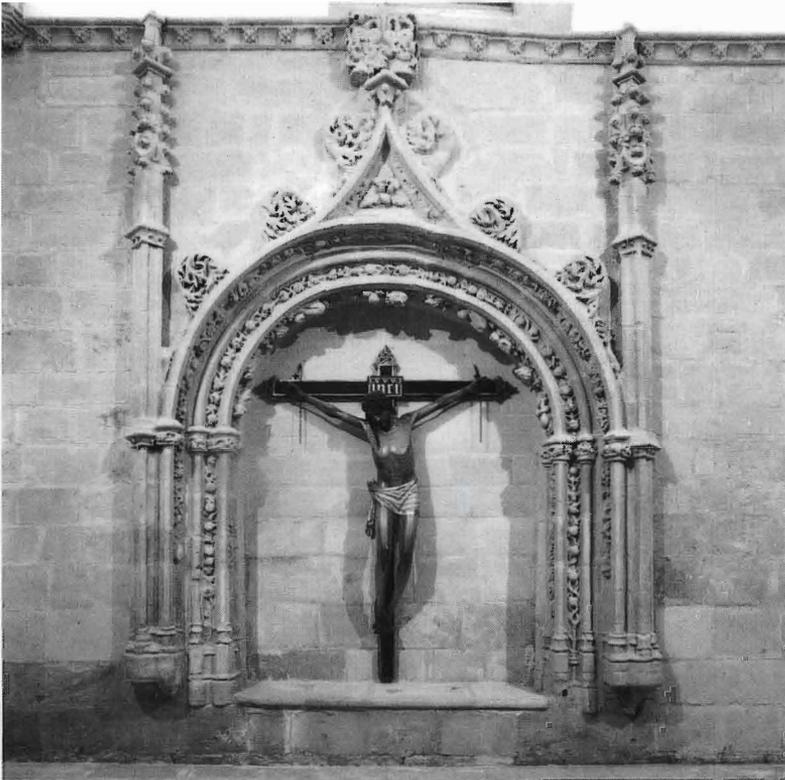


JOSÉ SÁNCHEZ FERRER

**ICONOGRAFÍA MARGINAL
DE FINALES DEL GÓTICO:
LA CAPILLA FUNERARIA DE
LA IGLESIA DE SAN MIGUEL
DE ALCARAZ**



**INSTITUTO DE ESTUDIOS ALBACETENSES
“DON JUAN MANUEL”
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN DE ALBACETE**

JOSÉ SÁNCHEZ FERRER

**ICONOGRAFÍA MARGINAL
DE FINALES DEL GÓTICO:
LA CAPILLA FUNERARIA DE
LA IGLESIA DE SAN MIGUEL
DE ALCARAZ**



INSTITUTO DE ESTUDIOS ALBACETENSES
"DON JUAN MANUEL"
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN DE ALBACETE

Serie I - Estudios - Núm. 114

Albacete 1999

Portada: Arcosolio. (Fot. S. Vico).

SÁNCHEZ FERRER, José

Iconografía marginal de finales del gótico: la capilla funeraria de la Iglesia de San Miguel de Alcaraz / José Sánchez Ferrer. -- Albacete : Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" , 1999

171 p.: il.; 22 cm. -- (SerieI-Estudios; 114)

Bibliografía.

ISBN 84-95394-01-4

1. Capilla de la Iglesia de San Miguel de Alcaraz (Albacete)-
Iconografía. I. Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan
Manuel". II. Título. III. Serie.

726.52.033.51(460.288 Alcaraz)

73.04(460.288 Alcaraz)

INSTITUTO DE ESTUDIOS ALBACETENSES "DON JUAN MANUEL",
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN DE ALBACETE, ADSCRITO A LA
CONFEDERACIÓN ESPAÑOLA DE CENTROS DE ESTUDIOS LOCALES. CSIC

D.L. AB-442/1999
I.S.B.N. 84-95394-01-4

IMPRESO EN REPRODUCCIONES GRÁFICAS ALBACETE
P.I. Campollano, calle C, nº 16 • 02007 ALBACETE

En las mitologías antiguas, los ritos de inhumación respondían a la creencia en la regeneración por el contacto con las fuerzas de la diosa **Tierra** y a la convicción en la devolución de la vida por la reintegración a su seno tras la muerte.

El hombre confiaba plenamente en que el cuerpo **enterrado** estaba destinado a renacer.

INDICE

1. INTRODUCCIÓN

2. LA CAPILLA

3. LOS RELIEVES

- 3.1.- La portada
- 3.2.- La hornacina del altar
- 3.3.- El arcosolio
- 3.4.- Las ménsulas e impostas

4. LA ESTILÍSTICA DE LOS RELIEVES

- 4.1.- Aspectos técnicos y conservación
- 4.2.- Aspectos formales

5. UNA INTERPRETACION ICONOGRÁFICA

- 5.1.- Los relieves de la portada:
 - 5.1.1.- Temática vegetal
 - 5.1.2.- Figuras de animales
 - 5.1.3.- Seres fantásticos o monstruosos
 - 5.1.4.- Representaciones humanas
 - 5.1.5.- Otros motivos iconográficos
- 5.2.- Los relieves de las ménsulas e impostas
- 5.3.- Los relieves del arcosolio:
 - 5.3.1.- Representaciones humanas
 - 5.3.2.- Figuras de animales
 - 5.3.3.- Temática vegetal

6. UNAS CONCLUSIONES NECESARIAMENTE PROVISIONALES

7. BIBLIOGRAFÍA

1. INTRODUCCIÓN

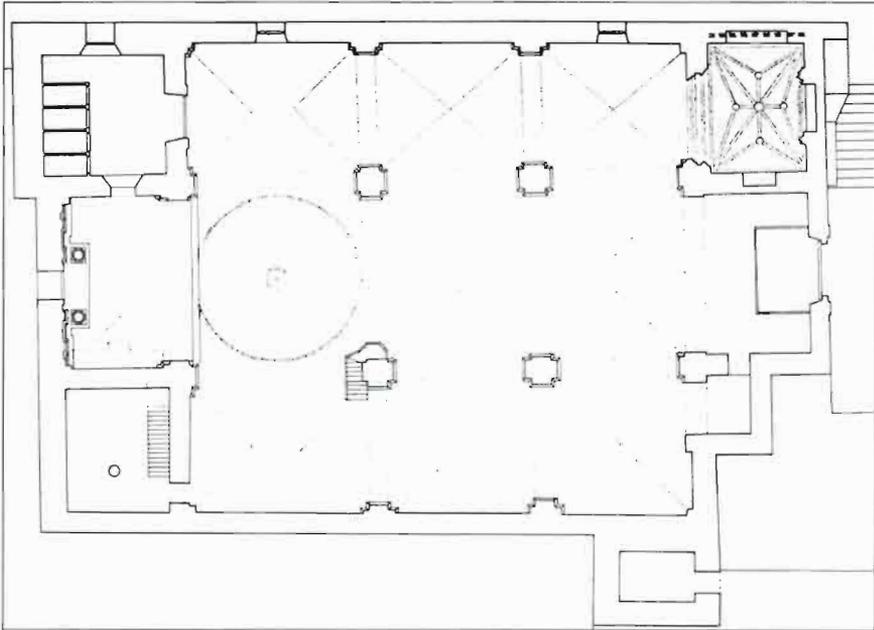
1.- INTRODUCCIÓN.

La iglesia de San Miguel es un edificio que ha llegado a nuestra época bastante deteriorado. En 1980 se comenzó a restaurar, operación que ha concluido hace pocos meses y que se ha desarrollado con gran lentitud y largos periodos de inactividad. En la actualidad se celebran en ella los cultos que se efectuaban en la única parroquia que, de las cinco que ha llegado a tener, queda en la ciudad, la de la Trinidad, debido a que ahora es este templo el que está en restauración.

Hoy se nos presenta el interior con bastante desnudez ornamental ya que está desprovisto de retablos –con la excepción del que hay en el altar mayor- y elementos decorativos. Solamente el mencionado retablo del presbiterio –en cuya hornacina-transparente se halla la imagen del titular, una talla de gran calidad obra del escultor murciano Roque López-, la cancela, las puertas de la antigua sacristía, la inservible caja del órgano, las deterioradas pinturas de las pechinas, algunos cuadros e imágenes y el mobiliario imprescindible para cumplir su función parroquial, dan cierto ornato a este templo.

Está edificada en una ladera y sobre un sector de la muralla exterior de la población y formaría parte de las defensas como una iglesia-fortaleza típica de la época, función a la que deben corresponder las saeteras que aún se conservan y, seguramente, la torre. Para compensar la inclinación del terreno y reducir el desmonte de tierra se levantan

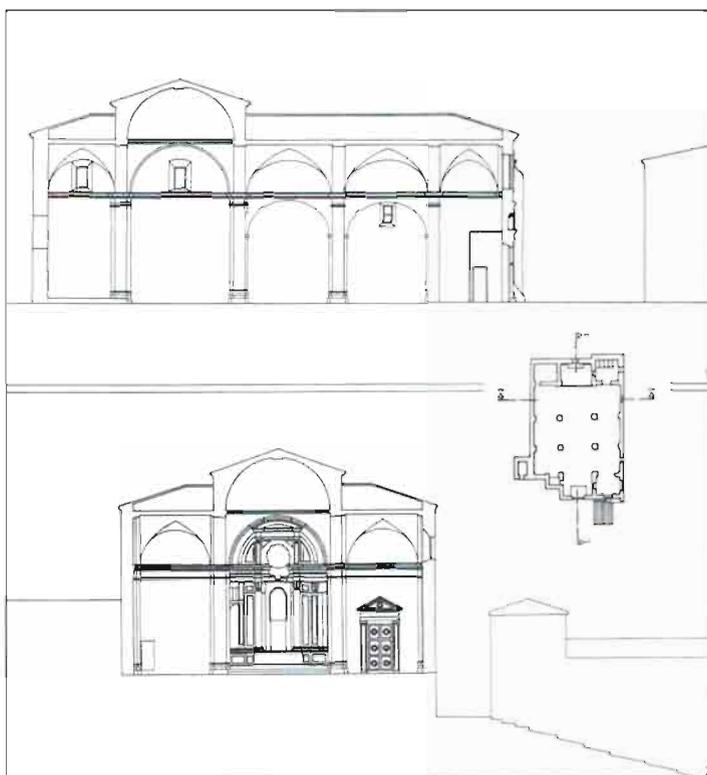
tó el pavimento sobre el nivel de la actual calle Mayor un par de metros, lo que hizo necesaria la construcción de una escalera de doce gradas para poder acceder a la portada.



Plano 1. Planta de la iglesia de San Miguel. A los pies de la nave del lado de la epístola, la capilla del Rosario. Hemos señalado sobre el plano el menor grosor de su muro meridional (===).

La iglesia es de planta rectangular (ver plano 1¹) con casi 33 metros de longitud y más de 22 de anchura, pero con el ángulo izquierdo a los pies ocupado por un edificio particular adyacente. La fábrica se estructura en cruz latina que queda señalada fundamentalmente por la mayor altura de la nave central, nave del crucero y presbiterio (ver plano 2).

¹ La planimetría utilizada y reproducida en este trabajo pertenece al *Catálogo Monumental del Patrimonio Arquitectónico* elaborado por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Los planos están firmados por los arquitectos Ismael Belmonte, Carlos Blanc y Luis González-Calero.



Plano 2.- Secciones longitudinal y transversal de la iglesia de San Miguel.

El templo tiene tres naves; más alta y ancha la central, con dos tramos cubiertos con bóvedas de cañón con lunetos; las laterales, también bastante anchas, se cubren con bóvedas de aristas; la nave del crucero, señalada en planta únicamente por su mayor anchura, tiene cúpula semiesférica ciega en el crucero y bóvedas de cañón con lunetos en los brazos (ver foto 1). La cabecera es plana, está constituida por tres espacios y puede considerarse estructuralmente como otro tramo; el presbiterio ocupa el espacio que corresponde a la nave central, es de planta rectangular, se cubre con bóveda de cañón con lunetos y se accede a él a través de gradas; el espacio que corresponde a la nave del lado del evangelio está cerrado para albergar la plataforma del fuelle, la escalera de subida al coro y otros elementos relacionados con

el órgano que se colocó sobre un balconaje volado sobre el presbiterio; en la zona correspondiente a la nave de la epístola se ubicó la sacristía –hoy convertida en aseos debido a que la intención es destinar el inmueble a una función diferente a la eclesial–.

La distribución de los pies es semejante, aunque la capilla del baptisterio –cubierta por incompleta bóveda de crucería gótica–, al estar situada en la parte izquierda, según se entra, es muy reducida debido a la pérdida de solar que sufre por la ubicación de la casa anteriormente mencionada; el único acceso al templo se realiza por el centro, al término de una escalinata exterior, y el espacio de entrada es rectangular conformado y cubierto como un tramo más de la nave central, aunque más reducido que los otros; finalmente, en el lado derecho se halla la hermosa capilla gótica del Rosario o de San Antón, objeto de este estudio.

Adosada al primer tramo de la nave de la epístola, pero con acceso independiente al exterior, se levanta una pequeña torre prismática de aspecto macizo –probablemente medieval– con idéntica sección cuadrangular a lo largo de todo su desarrollo. La obra está construida con sillares en los ángulos y sillarejo en los frentes; el alzado se presenta en tres cuerpos separados por impostas, estando el superior constituido por cuatro vanos –uno en cada frente– con arcos de medio punto en los que se situaron las campanas; el remate del campanario es un simple tejado piramidal a cuatro aguas. Actualmente registra resquebrajaduras de tal magnitud que ha sido necesario su apuntalamiento a través de una estructura metálica para evitar que se derrumbe.

Una de las campanas está documentada por tres escrituras que se guardan en el Archivo Histórico Provincial de Albacete². Por ellas sabemos: el nombre del artífice que la fundió, el “*maestro de fazer campanas*” Juan de Guemes, vecino de la villa de Iniesta; el peso, 1.612 libras (unos 742 kilos aproximadamente); y la cantidad por la que la contrató, 48.748 maravedíes.

² Todas están encuadradas en los protocolos del escribano de Alcaraz, Blas Cano. Las dos primeras se inscriben, una tras otra, en el legajo 123, ocupan los folios 247 (a) – 248 (a) y están fechadas en la mencionada ciudad a 5 de noviembre de 1595. La tercera se inscribe en el mismo legajo, ocupa el folio 202 y se fecha en Alcaraz a 14 de julio de 1597.



Foto 1.- Interior de la iglesia. (Fot. S. Vico).

La iglesia tiene una sencilla y típica estructura barroca a la que permanecen adosados espacios medievales –capillas y torre- y tiene como característica actual más destacada la escasez de capillas, solamente la pequeña del Rosario y la diminuta del baptisterio –ambas a los pies-. Seguramente, la imposibilidad de construirlas en el lado de la epístola, al no poderse quitar espacio a la calle Mayor, es una de las razones.

De la construcción inicial de la iglesia y de la evolución posterior que genera el edificio someramente descrito antes tenemos pocas noticias documentales. Todo lo que conocemos forma parte de un trabajo que se publicó en 1993³, de él incorporaremos lo más significativo.

De la primera construcción y de las modificaciones realizadas hasta el siglo XVIII apenas sabemos nada. El padre Pareja⁴, que escribe en 1740, hace algunas referencias sobre su origen pero, ni el informante de Tomás López⁵, que recopiló su obra entre 1786 y 1789, ni Pascual Madoz⁶ –sólo dice en su conocido *Diccionario*, 1845-1850, que la iglesia “...hoy es casi toda nueva...”-, ni el posterior Nieto⁷ hacen alusión alguna. Roa Erostarbe⁸ se queja de la total carencia de documentos parroquiales y únicamente se hace eco de la información del padre Pareja. Tampoco en el exhaustivo trabajo de Pretel Marín⁹ sobre la socie-

³ SÁNCHEZ FERRER, J. “Una aportación al estudio de la arquitectura religiosa de Alcaraz”. Rev. *Anales* nº. 12. Centro de la U.N.E.D. de Albacete. Año 1992-93. Págs. 79-111.

⁴ PÉREZ DE PAREJA, Fray Esteban. *Historia de la primera fundación de Alcaraz; y milagroso aparecimiento de Nuestra Señora de Cortes*. Libros I y II. Impreso por Josep Thomas Lucas. Valencia, 1740. Existe edición facsimilar editada por el Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete, 1997. Págs. 105 y 106.

⁵ RODRÍGUEZ DE LA TORRE, F. y CANO VALERO, J. *Relaciones geográfico-históricas de Albacete (1786-1789) de Tomás López*. I. E. Albacetenses. Albacete, 1987. Págs. 105-114.

⁶ MADOZ, P. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid, 1845-1850. Ed. Facsímil de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Salamanca, 1987.

⁷ NIETO LÓPEZ, J. *Alcaraz*. Col. Ciudades de España. Gráficas Reunidas. Torrente, s/f.

⁸ ROA EROSTARBE, J. *Crónica de la provincia de Albacete*. Tomo II. Albacete, 1894. Capítulo dedicado a Alcaraz.

⁹ PRETEL MARÍN, A. *Alcaraz en el siglo de Andrés de Vandelvira y el bachiller Sabuco (sociedad, cultura, arquitectura y otras Bellas Artes en el Renacimiento*. I. E. Albacetenses “Don Juan Manuel”. Albacete, 1999.

dad, la cultura y el arte de Alcaraz en el siglo XVI, aparecen referencias sobre San Miguel, con la excepción de algunas, pocas, un tanto tangenciales; varias de ellas ya fueron publicadas por dicho autor en un trabajo anterior¹⁰.

Con respecto a la iglesia de San Miguel, fray Esteban Pérez de Pareja dice: “La misma omision, que en los demás Archivos de esta Ciudad, ha avido en el de la Parroquia de San Miguel. Y assi no sabemos, si la que oy ay, es la primera fundacion, ó traslacion. La razon de dudar, es aver tradicion, que se fundo á los catorce años de conquistada la Ciudad. La opinion mas fundada, y á la que me inclino, es, que tomada la Ciudad por los Catolicos, se halló una Hermita, que antes de la pérdida de España, lo avia sido de San Antonio Abad: y los Catolicos con estas noticias la bolvieron á dedicar á el Santo. Inmediato á esta Hermita, avia una Sala muy capáz, que para Armería avian fabricado los Mahometanos; y determinando los Christianos consagrarle Parroquia á el glorioso Arcangel San Miguel, parecio conveniente fabricarla en esta forma: la Capilla mayor de la Hermita de el Santo Abad, donde hasta este tiempo, se le consagra fiesta todos los años: y el cuerpo de la iglesia, de la Sala de Armería. Oy es una Iglesia quasi toda nueva, muy curiosa, y alegre; tiene tres naves bovedadas; su situacion es la calle mayor. Está muy frecuentada de los Fieles, yá por el sitio: y yá porque su curiosidad, y asseo causan devocion”¹¹. Por tanto, según esta información, la iglesia se fundaría en 1227.

Desconocemos si existió la citada ermita en época visigoda, pero sí es posible que hubiera una edificación con advocación cristiana anterior a la conquista definitiva de Alcaraz en 1213. Pretel Marín¹² ha documentado una ocupación cristiana de la población entre 1169 y 1172 y es lógico suponer que durante estos años se consagrara alguna iglesia o ermita, bien de nueva planta o bien reutilizando algún edificio construido.

¹⁰ PRETEL MARÍN, A. *Arquitectos de Alcaraz a principios del siglo XVI*. I. N. B. “Andrés de Vandelvira”. Albacete, 1975.

¹¹ PÉREZ DE PAREJA, Fray Estevan de. *Historia...* - Op. cit. Págs. 105 y 106.

¹² PRETEL MARÍN, A. *Alcaraz: un enclave castellano en la frontera del siglo XIII*. Albacete, 1974. Págs. 23 y 24.

Una pocas noticias¹³ de principios del siglo XVI ponen de manifiesto que se hicieron algunas transformaciones que conllevaron la reducción de espacio eclesial, pero no sabemos nada más hasta la gran remodelación –casi nueva construcción del templo– que se hizo en los inicios de la decimoctava centuria.

A finales del siglo XVII, la fábrica debía encontrarse tan deteriorada que el arquitecto Pedro Palacio Carriazo, vecino de Galizano –en la merindad de Transmiera, arzobispado de Burgos–, urgió, en las condiciones y traza que le mandaron elaborar para su reparación, el rápido remate de las obras, indicándole al Vicario de Alcaraz “...*la asigne de rematte dentro de quinze dias por la prossimidad tan grande de su ruina que de no esta posttura sera ninguna por el desttrozo que puede ofrecerse en su ruina...*”¹⁴. Se conserva el expediente con las condiciones y las numerosas y sucesivas posturas de esta obra que muestran la pugna por obtener la adjudicación, con mayor o menor empeño, de cuatro arquitectos: Juan García Matamoros –avecindado en Infantes–, Juan Bautista de Vierna, el mencionado Pedro Palacio¹⁵ y Juan Ruiz de Ris –también trasmerano como el anterior¹⁶–.

Los dos primeros maestros tuvieron escasa participación en la puja por San Miguel pero los dos restantes pugnaron tenazmente para conseguir el contrato, sucediéndose, alternativamente, una serie de ofrecimientos de ambos que, al final, ya no cambiaban en nada el proyecto técnico pero que rebajaban paulatinamente la cuantía económica.

¹³ PRETEL MARÍN, A.

- *Arquitectos....*- Op. cit., Págs. 12 y 13.

- *Alcaraz en el siglo....*- Op. cit.

¹⁴ 1700. Julio. 7. Alcaraz. Traslado de las condiciones y posturas de la obra y reparos de la iglesia de San Miguel de Alcaraz. A. H. P. Albacete. Sección Protocolos: Alcaraz. Escr. Juan de Aguilar Busto. Caja 279. Exp. 6. Fols. 64-70 vto.

¹⁵ Conocemos documentación que indica que este maestro trabajó por aquellos años en el abovedamiento de la ermita de Nuestra Señora de Cortes situada en las inmediaciones de la ciudad.

¹⁶ Su participación es otro ejemplo de que la diáspora de maestros trasmeranos que ocurrió en la época barroca, atraídos fundamentalmente por las obras emprendidas por la Corte, llegó a tierras más meridionales en las que, como en la provincia de Albacete, participaron como tracistas o contratistas en las obras que se subastaban. Además de estos arquitectos conocemos otros, como Sebastián Pérez de Ris o Gregorio Díaz de Palacios, que realizaron encargos en diferentes lugares de la actual provincia.

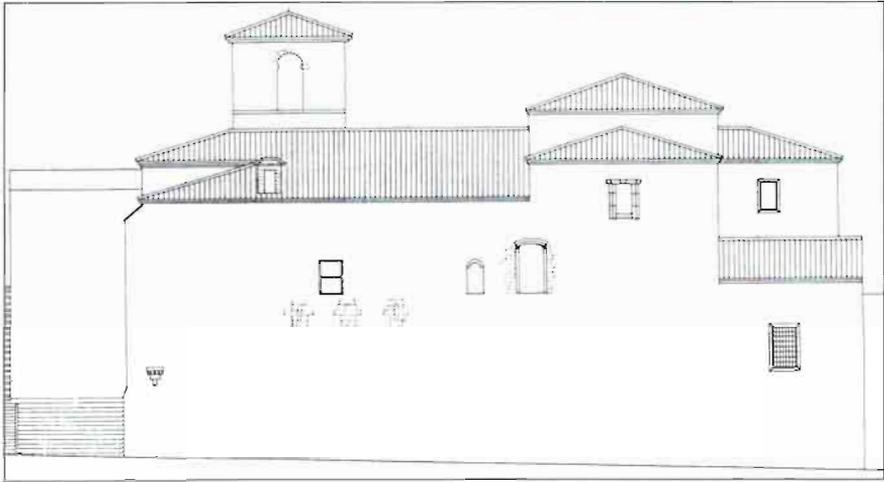
El 4 de julio de 1700 se adjudicaba la obra a Pedro Palacio, quien se comprometía a realizarla en tres años a cambio de 32.500 reales de vellón. El 11 de dicho mes se escrituraba el remate¹⁷.

No se conoce confirmación documental de la realización de la obra subastada; no obstante, el análisis de la iglesia actual demuestra que, salvo pequeñas obras posteriores, su estructura general responde plenamente al proyecto de 1700 mencionado.

Con el proyecto se modificaba radicalmente la iglesia, proporcionándole una morfología acorde con la época. A juzgar por el texto, poco debió de librarse del derribo ya que, probablemente, de la fábrica existente sólo quedaron los muros perimetrales hasta una indeterminada altura –quizás las tres saeteras que hay en la fachada de la calle Mayor pertenecieran a ellos y puedan ser un indicador de la altura conservada (ver plano 3)-, la capilla del Rosario, parte de la del Bautismo, un reducido lienzo de la fachada, la torre y... poco más.

La iglesia a la que se le construyó la capilla del Rosario debió tener solamente una nave abovedada, con medio cañón, y las otras dos, si las hubo, cubiertas únicamente con armadura de madera. Esta característica puede desprenderse de la consideración de que cuando Pedro Palacio indica en su oferta que el labrado de los nuevos machones ha de hacerse con el despojo que salga “...del medio cañón y Pilastras que oy esta en la Nave de San Miguel...” se refiere a una sola nave. Con la reforma, la iglesia sería de tres naves abovedadas con soportes perfectamente alineados; para conseguir este ordenamiento era necesario el replanteamiento de los pilares –“...las pilastras se ayan de sacar sus cimientos de lo firme hasta la superficie...”- y el derribo de la capilla del Bautismo –“...para correspondencia de las naves...”-. La demolición de ésta última debió ser parcial, solamente lo justo para eliminar la parte que estuviese interpuesta en la nave central; esto es lo que explicaría que su pequeña bóveda de crucería cuatrimpartita no esté centrada con la planta de la capilla y los nervios aparezcan considerablemente embutidos en los muros.

¹⁷ 1700. Julio. 11. Alcaraz. Escritura de remate de la obra de la iglesia de San Miguel de Alcaraz. A. H. P. Albacete. Sección Protocolos: Alcaraz. Esc. Juan de Aguilar Busto. Caja 279. Exp. 6. Fols. 71-72 vto.



Plano 3.- Alzado de la fachada de la iglesia de San Miguel que da a la calle Mayor.

A esta nueva estructura en cruz latina se añadía un nuevo sistema de abovedamiento. El crucero se enfatizaba con la construcción de una cúpula semiesférica ciega. El primer pliego de condiciones proponía que fuese de ladrillo pero después se aceptó la mejora de Juan Bautista de Vierna que indicaba que debía hacerse de piedra toba –“...por ser material mas ligero y unirse mejor a la cal o yeso...”-. Las naves y el presbiterio se cerraban con nuevas bóvedas, lo que por su peso conllevaba la construcción de un nuevo sistema de soportes, arquerías y contrarrestos. Los pilares se tenían que sacar desde los cimientos, no siendo aprovechadas “*las Pilastras*” anteriores como elementos de sustentación. La sección de los mismos debía ser cruciforme con fustes enlucidos con yeso y zócalos y basas de piedra. Se desechó la propuesta de construirlos con basas y capiteles de orden dórico y también la de cambiarlos por columnas –“...*los postes y pilasttras que se an de hacer en dicha hobra no han de ser redondos...*”. Los nuevos arcos debían labrarse de piedra que, si faltaba procedente del derribo, había que extraer del cerro que estaba detrás del convento de San Francisco porque era “*bastante firme*”. Los empujes laterales del abovedamiento debían contrarrestarse con un sistema que evi-

tase estribos sobresalientes que estrechasen la calle Mayor, por tanto, los muros tenían que reforzarse; quizás, relacionadas con este aspecto están las cadenas de sillares –como contrafuertes embutidos- empujadas en ellos, aunque, por su morfología y por estar centradas con respecto a ellas las tres saeteras, también pudieran ser las esquinas de una construcción defensiva que fue ampliada por ambos extremos.

Se transformaba también la cabecera ya que en la documentación se hace referencia expresa a la modificación del presbiterio en el que se levantaban nuevas paredes. Además, a él se abría una puerta que le comunicase con la sacristía.

Se proyecta la construcción de un nuevo coro en el mismo lugar que tenía el antiguo: sobre su puerta principal. Tenía que levantarse exclusivamente con madera, hechura que permitió su fácil desaparición. Al presente no quedan señales de él. La cuestión del coro nos hace pensar que la tribuna del órgano que hoy perdura debió ser una construcción bastante posterior y que en esta iglesia pudo ocurrir algo semejante a lo de la iglesia de la Trinidad.

La documentación termina aludiendo a un nuevo enlosado de piedra en toda la iglesia y a la ampliación y mejora de la puerta principal que “...a de ser por la parte de afuera de piedra labrada...”, con lo que encontramos una referencia a la portada actual.

2. LA CAPILLA

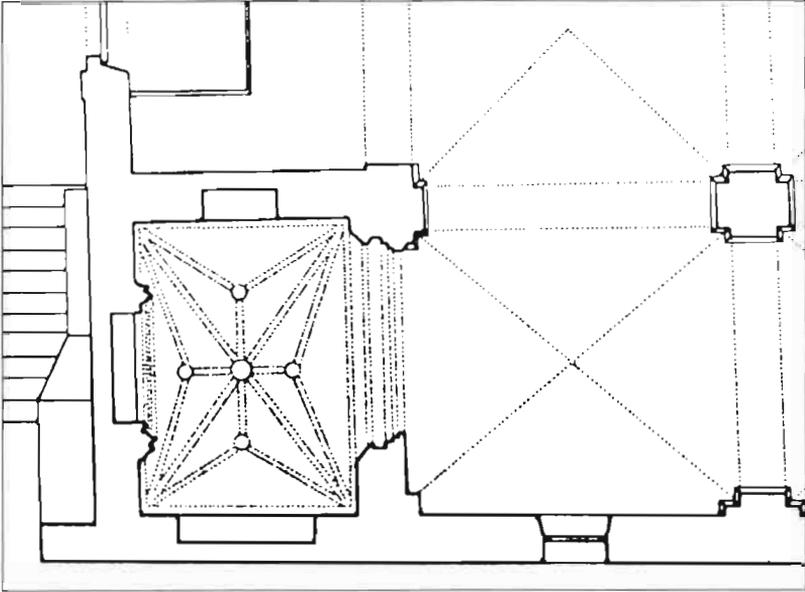
2.- LA CAPILLA.

Todo lo que la muerte tiene de negro, se hace luminoso, amable y esperanzador. El arte ha podido más que la realidad.

Juan José Martín González.

La capilla del Rosario o de San Antón –denominaciones no documentadas pero transmitidas por tradición popular- es de reducida superficie (6'25 por 5 metros), tiene considerable altura y posee un conjunto escultórico con interés iconográfico. Ocupa el ángulo suroeste del templo (ver plano 4), es de planta rectangular y se cubre con bella bóveda de terceletes cuyos nervios apoyan sobre ménsulas situadas en los rincones y unidas por impostas o cornisas molduradas.

Se accede a la capilla a través de amplia portada plana al exterior y abocinada interiormente, con numerosas pero poco profundas arquivoltas, abierta por su lado este, que la comunica con los pies de la nave lateral del lado de la epístola. Sobre ella y al interior se ha descubierto una pequeña ventana cegada a modo de saetera (ver foto 2) –semejante a las tres citadas del lienzo de la fachada a la calle Mayor- que no se abre al otro lado, completamente cubierto por la decoración escultórica de la portada. Su existencia nos hace pensar que la capilla no ocupó espacio ya eclesial sino que para levantarla se utilizó terreno exterior existente a los pies de la primitiva iglesia; esto explicaría



Plano 4.- Planta de la capilla del Rosario.

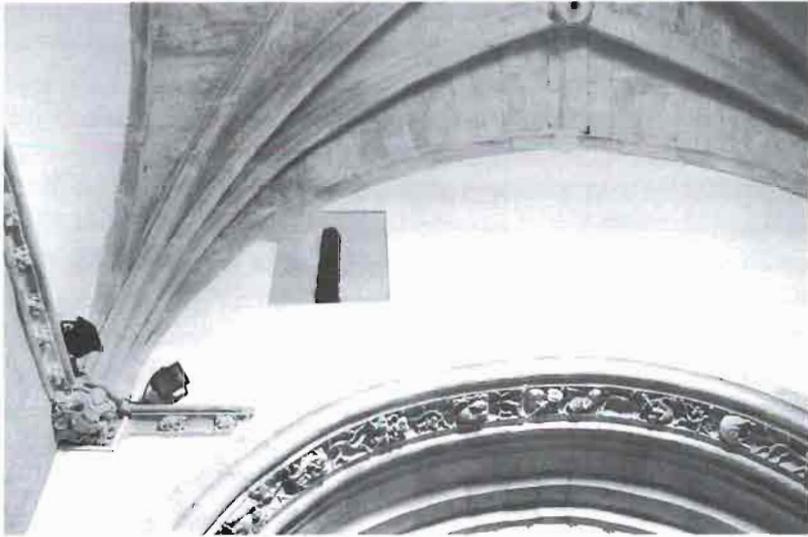


Foto 2.- Saetera cegada en el interior de la capilla del Rosario sobre el arco de entrada. (Fot. S. Vico).

la presencia de la citada saetera como perteneciente al muro de la fachada, que se perforaría para construir la entrada al nuevo recinto. El menor grosor (unos cuarenta centímetros) que tiene el muro exterior de la capilla a la calle Mayor con respecto al de la iglesia (dato no recogido en la planimetría pero que hemos marcado sobre ella), y el ligero descolgamiento que del cuerpo general éste tiene, señalan en la misma dirección, justificando el peso y los empujes laterales de la bóveda gótica de piedra la realización de las obras del basamento de cimentación y del contrafuerte frontal. También el nivel del pavimento diferencia la capilla del resto de la iglesia porque, como se dijo anteriormente, se encuentra a mayor altura que el de las naves, siendo preciso salvar dos escalones para acceder a él. Esto, además de poder estar motivado por su asincronía con respecto a la rasante de suelo del resto de la edificación, también pudiera deberse a la construcción de una cripta de enterramiento debajo de la capilla, hecho que no hemos podido comprobar¹⁸; no obstante, el destino de la capilla, la gran diferencia de niveles entre su pavimento y el de la calle Mayor, el aspecto del muro frontal del basamento y los usos de la época hacen muy probable su existencia.

La organización interior se estructura en torno al eje longitudinal, que sigue la dirección sur-norte; en el extremo meridional de dicho eje se obró una hornacina con arco carpanel bajo la que estaría situado el altar; en la pared opuesta se abrió un armario de doble puerta y bastante profundidad –destinado a guardar los libros, ornamentos y vasos del ajuar litúrgico propio de la capilla- y sobre él se labró una pequeña hornacina (ver foto 3), antes de la restauración no poseía el borde moldurado y estaba pintada simulando paramentos en el fondo y casquetes en la bóveda; en el centro del muro occidental, frente al arco de la entrada, aparece un arcosolio con arco carpanel abocinado bajo otro conopial -con ornamentación de grumos tangentes de gran desarrollo y vistoso remate terminal- y esbeltos pilares de enmar-

¹⁸ No hay entrada visible alguna en la actualidad y los arquitectos encargados de realizar las dos últimas restauraciones de la capilla nos han informado que en ninguna de ellas se levantó el pavimento y que, por esa razón y por la inexistencia de cualquier otro indicio, no saben si hay o no cripta.

camiento que apoyan sobre ménsulas y llegan hasta la cornisa o imposta; encima una ventana abocinada con arco de medio punto proporciona luz a la estancia. Tanto la pequeña hornacina sobre el armario como la ventana contrastan por su desnudez decorativa con la rica ornamentación que caracteriza todo el interior. Una reja de la época con restaurada puerta central de doble hoja cierra el paso al recinto.



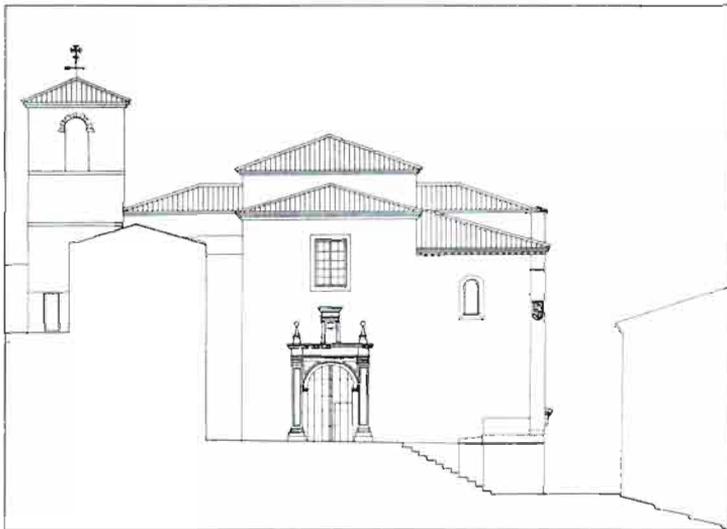
Foto 3.- Pared septentrional de la capilla del Rosario. (Fot. S. Vico).

La fachada de la portada de la iglesia de San Miguel está formada por sillares bien labrados y aparejados. La portada es de piedra y de sencillo diseño: un vano de medio punto flanqueado por pilastras cajeadas¹⁹ con basas y capiteles sencillos y entablamento rematado por

¹⁹ En el tercio inferior de la de la derecha se labró un círculo y dentro de él una flor geometrizada de seis pétalos con finalidad apotrópica. A la misma altura de la otra pilastra aparece parte de un círculo pero nada de lo que pudo encerrar en su interior.

hornacina y pirámides con bolas (ver plano 5 y foto 4). A la derecha, el lienzo que corresponde a la capilla gótica tiene otra disposición y deja claramente de manifiesto su conexión en distinta época; los arranques de los que hoy parecen dos arcos de descarga pueden corresponder a la fachada antigua que fue demolida parcialmente en dos momentos diferentes: para la construcción de la capilla del Rosario y para levantar la casi total reedificación del siglo XVIII (ver foto 5).

El muro exterior de la capilla es de sillares pero presenta un aparejo menos igualado y se levanta sobre un bien marcado basamento que al interior se traduce en un suelo a mayor altura que el de las naves. Este elemento indica la necesidad de una gran cimentación para hacer posible su construcción. El contrafuerte frontal y la cadena de sillares que forman la esquina refuerzan y consolidan el sistema tectónico de la capilla. La pared, en su parte más alta, se remata con la decoración de medias bolas tan propia de la época, decoración que también se encuentra en una ménsula o peana volada sobre el muro que da a la calle Mayor (ver plano 5 y foto 6).



Plano 5.- Alzado de la fachada principal de la iglesia de San Miguel. A la derecha de la portada, la capilla del Rosario.



Foto 4.- Portada de la iglesia de San Miguel. (Fot. S. Vico).



Foto 5.- Exterior de la capilla del Rosario. (Fot. S. Vico).

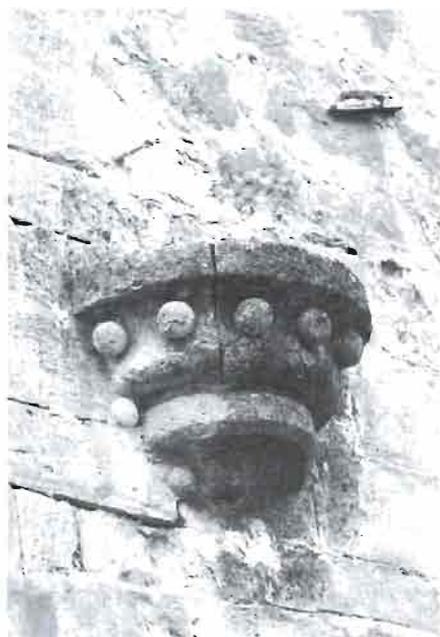


Foto 6.- Ménsula o peana adosada con decoración de medias bolas en el exterior de la capilla del Rosario. (Fot. S. Vico).

Todos los aspectos formales de la capilla ponen de manifiesto que la obra fue construida en el denominado estilo Isabelino o Reyes Católicos, pero sólo conocemos datos indirectos que nos permitan fecharla y únicamente hipotéticos indicios de los patrocinadores que sufragaron los gastos y del artista que la trazó y ejecutó.

Lo poco que se sabe de la historia de la fábrica de esta iglesia indica, como se mencionó antes, que tuvo transformaciones previas a la gran reforma que se hizo en los inicios del siglo XVIII y que tras ellas sufrió una reducción de la superficie primitiva. Nos referiremos a algunas de esas actuaciones, que tomamos de Pretel Marín.

Con el inicio del siglo, las obras de traída del agua que se habían paralizado por falta de dinero, se volvieron a reanudar con un permiso expreso de los Reyes Católicos. Al llegar los conductos a la altura de la iglesia de San Miguel, “cayeron en la cuenta de que el muro

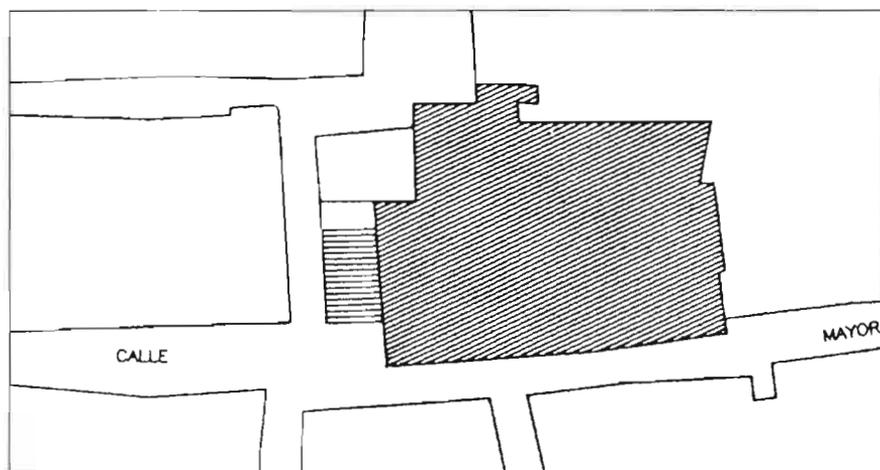
de ésta estorbaba a la hora de hacer los pilares necesarios, como venía estorbando al mismo tránsito de carros y carretas por la Calle Mayor con destino a la Plaza. Parece que un cantero llamado Maldonado ‘el de los pilares’ hizo una relación respecto a aquel problema, y como consecuencia, el 13 de enero de 1502 opinaba el señor corregidor *‘que su paresçer es que luego se ygalen con el maestro y luego se derribe la pared de San Miguel pues que tienen liçençia del sennor arço-bispo para ello...’*”.

La obra sufrió retrasos -bien por impedimentos puestos por la misma iglesia, o acaso por falta de entendimiento con los dueños de la capilla que estudiamos, o tal vez debido a alguna problemática con el maestro cantero- y cambios de planes. El 17 de septiembre de 1504 Gonzalo López de Mesto, cura de San Miguel, solicitaba *“que manden sus merçedes pagar la pared que se ha fecho e las gradas en San Miguel, pues la çibdad la mando fazer e desfazer”*, a lo que respondían desde el Ayuntamiento *“que muestre aquello que la çibdad estava obligada y sy esta fecho que lo mandaran pagar y sy no que lo mandaran fazer”*. Dos días más tarde *“los dichos sennores mandaron librar a Juan de Baeça cantero tres mill maravedis los quales paresçio por ynformaçion que se ouo de Torybio cantero que podria valer e aver fecho de costa vna pared que fizo en San Miguel fazia la calle para la ensanchar, e asy mismo paresçio por ynformaçion de testigos como la çibdad justiçia y regidores auian quedado de la mandar fazer e pagar pues se fazian por ensanchar la calle por que tapauan alli las carretas que venian a la plaça de la Trinidad, el qual dicho apreçio de la dicha pared fue en IIIIICCCL maravedis, y mandaron le librar los tres mil e no mas”*.

Por tanto, bajo la dirección de Juan de Baeza, se derribó el muro que daba a la calle Mayor con la finalidad de ensancharla y permitir el paso de carretas hacia la plaza de la Trinidad; el muro y las gradas fueron reconstruidas, constituyéndose esto en un indicio de que la pared fuese ya una de las de la capilla (ver plano 6). El maestro Toribio, arquitecto originario, al parecer, de Villanueva de Alcaraz, aldea cercana y perteneciente a la jurisdicción de la ciudad, fue el encarga-

do por el Ayuntamiento para justipreciar el trabajo realizado²⁰.

En 1505, el citado Maldonado trabajaba empedrando la esquina de lo hecho en San Miguel.



Plano 6.- Plano del emplazamiento de la iglesia de San Miguel con respecto a la calle Mayor.

Estas noticias hacen pensar que la construcción de la capilla del Rosario podría ser de hacia 1504-1505. Su estilística lo permite porque aunque la mayoría de sus ejemplos se comenzaron antes de esa fecha, también hay otros que tienen esta cronología. Otra razón que apoya la posibilidad de esta datación es que a una de sus dos paredes exteriores está adosada la escalera de entrada –probablemente “*las gradas*” que menciona la documentación– y la otra, la que da a la calle Mayor, tiene perfecta direccionalidad con el resto del muro de la fachada, por lo que puede suponerse que la construcción de la capilla fue simultánea o ligeramente posterior al retranqueamiento del muro de la iglesia, quedando hoy oculta la conexión de ambos paramentos por una de las cadenas de sillares. Es posible que la pared de la capilla gótica estuviese más alejada del eje de la calle que el derribado muro

²⁰ PRETEL MARÍN A. *Arquitectos- Op. cit.* Pág. 12.

de la iglesia y que éste cuando se reconstruyó se enrasara con ella, pero esto lo consideramos improbable.

Conocemos otro testimonio documental que, por un lado, refuerza la posibilidad de que fuese Juan de Baeza el cantero que edificase la capilla, maestro que suponemos con capacidad para hacer la construcción porque Pérez Sánchez le atribuye la posterior Lonja del Corregidor o de Santo Domingo de la Plaza Mayor de la ciudad, obra que ha documentado Pretel Marín como de Juan de Chiverría; por otro lado, proporciona un leve indicio de la familia que mandó hacerla. Se trata de un acuerdo del concejo, fechado el 5 de septiembre de 1505. En él se indica que otro maestro, Cárdenas, pedía que le librasen el importe de la fuente y pilar que ha hecho en la plaza y del exceso de obra efectuada; a ello le responden “*que vaya a la tarde al pilar y que allí lo veran y determinaran, y para ello nonbran a Torybio e al maestro que faze la capilla de Busto que vean las condiciones que estan ante Juan de Reolid*”.

El texto no indica la iglesia en la que se está construyendo la capilla, pero si tenemos en cuenta los datos anteriormente expuestos sobre las obras en San Miguel y la información que Pretel Marín proporciona en su estudio sobre el ambiente cultural y las realizaciones artísticas en Alcaraz en esta época²¹, se puede pensar que hay considerables posibilidades de que la referencia corresponda a esta construcción. El trabajo citado pone de manifiesto que en la Trinidad no se denominó así capilla alguna con posterioridad a estos años; que las iglesias de Santa María y de San Pedro -situadas en el interior de la fortaleza otrora musulmana y que, según el padre Pareja, poseían capillas y enterramientos de la primera nobleza alcaraceña- ya estaban tan deterioradas que empezaban a abandonarse -Santa María, en concreto, presentaba tan graves problemas de estructura que en la segunda mitad del siglo se hundiría-, aspecto que estaba unido al paulatino descenso de la población a cotas más bajas; y que la restante, la de San Ignacio -la antigua mezquita y también enclavada dentro del alcázar-, se estaba derrum-

²¹ PRETEL MARIN, A. *Alcaraz..... Op. cit.* Págs. 83 y 87.

bando por estas fechas, siendo trasladada unos años después a otro emplazamiento. Las malas condiciones en las que se encontraban estas tres iglesias -tal vez consecuencia de los daños sufridos en la guerra civil (1475), cuando la fortaleza en la que se levantaban hubo de padecer un prolongado cerco- convierten en bastante dudoso que un ciudadano con posibilidades económicas se hiciera en ellas una capilla funeraria y en bastante probable la consideración de que fuese en San Miguel -iglesia situada en la zona en la que se iba a trazar la nueva urbanización renacentista de la ciudad- donde se estuviese levantando la obra de los Busto. Ese maestro “*que faze la capilla*” bien puede ser el mencionado Juan de Baeza, un cantero forastero –sabemos que años después vivía en Valdepeñas, de donde era vecino-, lo que acaso pudiera justificar que en el concejo no conozcan su nombre, que sería contratado para una obra de cierta envergadura. De ser como decimos, el comitente pertenecería a la familia Busto que por aquellas fechas era una de las notables de Alcaraz y poseía fortuna para labrarse tan lujoso recinto funerario. Al respecto Pretel Marín escribe:

“...Destacan entre ellos dos linajes hidalgos: los Guerrero, cabezas de un gran clan de profunda raigambre alcaraceña, y los Busto, ya antes importantes, pero ahora elevados a raíz de la degollación de uno de sus miembros por haber conspirado a favor del partido de los Reyes Católicos. Cuando éstos acceden al poder, los Busto son premiados con honores y cargos, y se hacen cabeza de un linaje importante, que a lo largo del siglo XVI será competidor de los Guerrero...”²².

El blasón de la capilla nos podría resolver esta atribución pero no hemos podido identificarlo. Es un escudo cuartelado, no timbrado, fajado en seis piezas en primero y cuarto y águila en segundo y tercero, y con bordura en la que se distribuyen ocho veneras.

El elemento heráldico inicial del linaje de los Busto estaba constituido por “escudo partido de azur y oro, con un águila del uno en el otro”²³; así se representa en diversos lugares de la casa de los Busto

²² Ibidem.

²³ ATIENZA, J. de. *Nobiliario español*. Madrid, 1959.

en Villanueva de los Infantes, blasón que, en varias ocasiones, aparece acompañado por el lema “*Aunque no soy toda de oro en lo azur esta el tesoro*”²⁴. Como en los escudos de San Miguel no figuran los esmaltes, ya que son de piedra en su color, únicamente queda como elemento esencial el águila, símbolo que aparece en dos cuarteles del alcaraceño. Una de las ramas principales de los Busto en Alcaraz es la de los Vázquez de Busto. No hemos encontrado en ningún tratado de los consultados las armas concretas de esta familia alcaraceña pero sí hemos examinado los blasones que responden al apellido Vázquez²⁵ y a varias ramas particularizadas de dicho linaje²⁶.

En el primer caso sus armas son: o un castillo de oro en campo de gules o tres fajas de oro en campo de gules con bordura de oro, con seis cruces floreteadas, de gules. Tendríamos así el águila de los Busto y las tres fajas de los Vázquez que figuran en los escudos de la iglesia de San Miguel.

En el segundo caso, las numerosas diferentes familias de los Vázquez mencionadas en la bibliografía manejada tienen blasones de gran heterogeneidad. En tres de las varias descripciones de armas de los Vázquez de Bela se hace referencia a tres bandas de oro sobre gules, pero también ocurre que en las descripciones de las armas de las restantes familias no aparece este símbolo.

A la vista de todo lo expuesto podemos concluir que estas noticias indirectas no proporcionan certidumbre, pero apuntan hacia la probabilidad de que la capilla objeto de estudio fuese mandada construir por los Vázquez de Busto.

²⁴ La casa se denomina hoy palacio de los Rebuelta. HENARES CUÉLLAR, I. y LÓPEZ GUZMÁN, R. *Villanueva de los Infantes. Conjunto histórico*. Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla -La Mancha. Toledo, 1993.

²⁵ Ibidem. También GONZÁLEZ-DORIA, F. *Diccionario heráldico y nobiliario de los reinos de España*. Ed. Bitácora. Madrid, 1987.

²⁶ CADENAS Y VICENT, V. de. *Heráldica patronímica española y sus patronímicos compuestos*. Instituto Salazar y Castro (C.S.I.C.). Madrid, 1976.

3. LOS RELIEVES

3.- LOS RELIEVES.

Como se dijo al principio de este estudio, al recinto le confiere notable valor artístico la decoración escultórica que posee. Los relieves labrados en la portada (P), hornacina del altar (Al), arcosolio (Ar), ménsulas (M) e impostas (I) la convierten en el único ejemplo de capilla con escultura arquitectónica gótica historiada de la provincia de Albacete (ver figura 1).

Seguramente también existía ornamentación escultórica en los discos de las cinco claves pinjantes de la bóveda, pero éstos han desaparecido. Trataremos de cada zona por separado.

3.1.- *La portada (P).*

No sabemos desde cuando y hasta la última restauración, esta cara de la portada estaba casi totalmente oculta por un enlucido de yeso; solamente quedaban a la vista el escudo con los tenantes y las molduras que limitaban el vano, el tímpano y las enjutas (ver foto 7). Hoy la podemos contemplar completamente limpia (ver foto 8).

La portada de la capilla se adapta exteriormente (Pe) al espacio generado por el semicírculo de la bóveda de aristas del tramo de la nave lateral al que se abre y los soportes sobre los que cabalga; es plana, provista de abundantes relieves vegetales y posee una única jamba –la izquierda-, también muy labrada, debido a que el pilar de la nave no

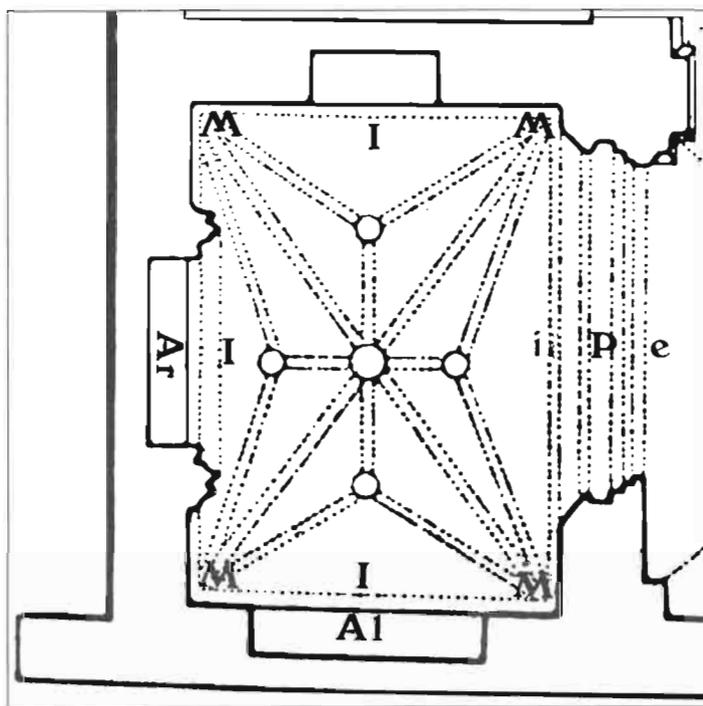


Figura 1. Zonas de emplazamiento de los relieves de la capilla del Rosario.

P.- Portada:

e.- cara exterior.

i.- cara interior.

Al.- Hornacina del altar.

Ar.- Arcosolio.

M.- Ménsulas de los arranques de los nervios de la bóveda.

I.- Impostas que unen las ménsulas.

deja espacio para hacer la otra en la parte opuesta. Todo el perímetro de esta cara de la portada está silueteado por una moldura decorada con rígido geometrismo por medio de menudos motivos vegetales unidos por curvas ligaduras que se repiten rítmicamente a lo largo de todo el desarrollo.



Foto 7.- Un aspecto de la capilla en 1975. (Archivo I. E. Albacetenses).



Foto 8.- Portada de la capilla por su cara externa -Pe-. (Fot. S. Vico).

El semicírculo está bien diferenciado en dos partes, el tímpano y dos bandas exteriores cubiertas con relieves de temática vegetal. La superior es estrecha y en ella domina un motivo escultórico constituido por una forma vegetal, que no sabemos identificar, que se repite en todo el registro; entre medias, de vez en cuando, surge o una roseta o un pequeño racimo de, probablemente, adormidera. La banda inferior es ancha y finamente labrada, con gran diversidad de motivos vegetales: plantas –en ellas, unas veces predominan las hojas (tipos cardina, vid o acanto), otras los tallos (a veces muy retorcidos), existiendo también casos en los que ambos elementos están equilibrados-, flores y algunos frutos, entre los que identificamos bellotas o frutos de adormidera (ver foto 9).

El tímpano está delimitado por una gruesa moldura con lomo central que actúa de eje de simetría de dos filas de un motivo vegetal de roseta simétrica –la de la fila exterior con diseño plano, la de la otra carnoso con abultados pétalos- que se repite a tramos iguales en todo el perímetro. En el centro del segmento circular se colocaron las armas del anónimo comitente de la obra, constituyendo el único elemento iconográfico no vegetal de la parte externa de la portada.



Foto 9.- Parte superior de la portada de la capilla por su parte externa -Pe-. (Fot. S. Vico).

El escudo (ver foto 10), ya descrito, -de unos ciento ochenta centímetros de alto por doscientos de ancho, aproximadamente- aparece entre dos niños tenantes. El mismo escudo, pero sin tenantes, figura esculpido sobre el contrafuerte exterior de la capilla, siendo su tamaño muy aproximado al del interior (ver foto 11).

El vano de acceso a la capilla, con arco aproximadamente carpanel, se abre tan inmediatamente debajo del tímpano que la clave del primero es tangente a la moldura recta del segundo. Su rosca, laterales y bordes de las enjutas -en su interior se labraron sendas flores circulares- se llenan con la misma moldura de doble hilera de rosetas carnosas que hemos visto anteriormente y con igual distribución rítmica.

La única jamba de la portada está constituida por una estrecha superficie rectangular muy alargada apoyada sobre un zócalo. A lo largo del rectángulo se prolonga el esquema compositivo del tímpano pero aquí la banda adquiere otra estructuración: el campo central queda dividido por una delgada acanaladura, con finísimo baquetón, a modo de bastoncillo, en su mitad inferior, y las rosetas de las molduras perimetrales están esculpidas con un diseño más simplificado.



Foto 10.- Armas labradas en el tímpano de la portada de la capilla -Pe-. (Fot. S. Vico).

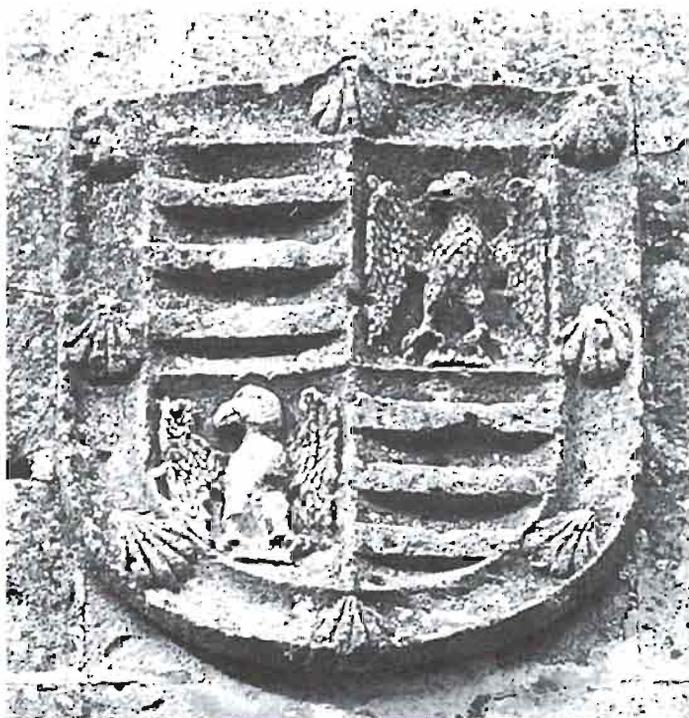
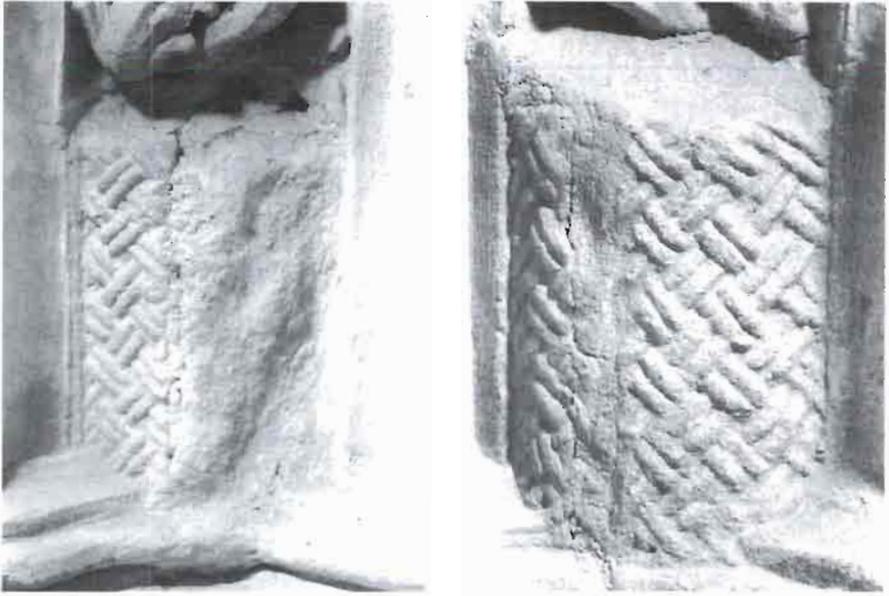


Foto 11.- Armas labradas en el contrafuerte exterior de la capilla. (Fot. S. Vico).

La cara interna de la portada (Pi) es mucho más interesante artística e iconográfica. Se adapta al espacio que dejan el nervio formero de la bóveda de la capilla y los rincones con las paredes laterales. El arco de entrada resuelve el abocinamiento con cinco arquivoltas; en el conjunto destacan las dos formadas por molduras aboceladas que cabalgan sobre baquetones con basas y capiteles individualizados, pero la más importante es la zona limitada por las dos arquivoltas anteriores –una banda ancha, cóncava y cubierta por decoración esculpida que se apoya sobre zócalos decorados con la representación de un tejido de cestería con anchas fibras vegetales (ver fotos 12 y 13)- y que es la que va a ser objeto de descripción inmediata.

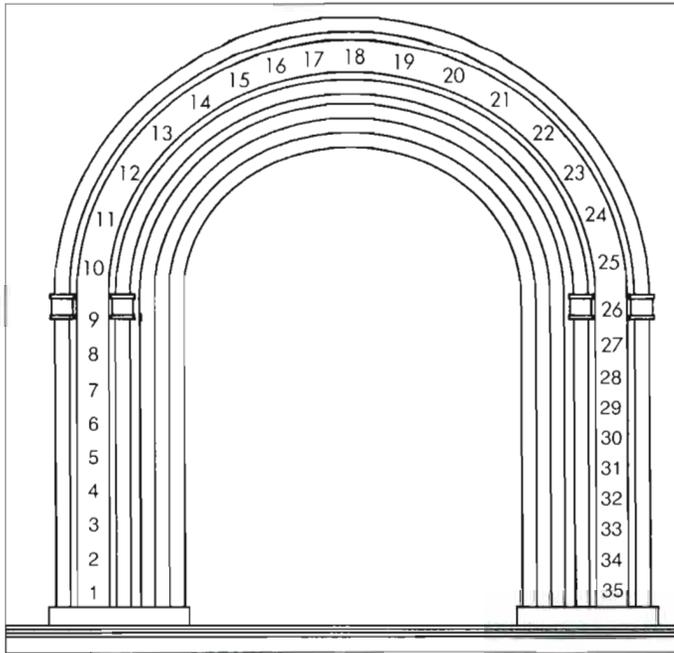


Fotos 12 y 13.- Zócalos de la banda decorada de la cara interna de la portada de la capilla
—Pi, 1 y 35-. (Fot. S. Vico).

La estructuración ornamental del registro esculpido citado responde a patrones habituales en el gótico final, es decir, un entramado de tallos vegetales que cubre toda la faja sobre el que destacan relieves de variada iconografía con una cadencia rítmica y alternativa de conjunto vegetal / figura o escena de otra temática, generalmente animada, a lo largo de todo el desarrollo. Indicaremos el emplazamiento e identificación de todos ellos (ver foto 14 y figura 2).



Foto 14. Cara interna de la portada de la capilla -Pi-. (Fot. S. Vico).



LOS RELIEVES SURGEN DE UN ENRAMADO VEGETAL QUE CUBRE TODA LA FAJA.

- | | |
|---|---|
| 1.- Tejido de fibras vegetales. | 18.- Guerreros luchando. |
| 2.- Hojas. | 19.- Flor y sirena sagitario. |
| 3.- Fruto vegetal. | 20.- Pseudoelefante y flor. |
| 4.- Hipópodo sagitario. | 21.- Flor. |
| 5.- Fruto vegetal. | 22.- Hoja. |
| 6.- Flor y fruto vegetal. | 23.- Castillo y piña. |
| 7.- Administración de un enema. | 24.- Piña y hojas. |
| 8.- Hojas. | 25.- Frutos de adormidera. |
| 9.- Flor y corro de cuatro monos. | 26.- Oso gaitero. |
| 10.- Fruto vegetal. | 27.- Fruto vegetal. |
| 11.- Aves afrontadas sobre las ramas de un arbusto. | 28.- Piña y frutos de adormidera. |
| 12.- Hojas. | 29.- Hojas. |
| 13.- Águila sobre una rama y flor. | 30.- Hojas. |
| 14.- Hombre medio escondido en la floresta o subido a un árbol. | 31.- Mujer intentando cabalgar sobre un hombre (¿). |
| 15.- Frutos vegetales. | 32.- Hojas. |
| 16.- Fruto vegetal. | 33.- Piñas y frutos de adormidera. |
| 17.- Perro sujeto por una cadena. | 34.- Hojas. |
| | 35.- Tejido de fibras vegetales. |

Figura 2.- Situación e identificación de los relieves de la banda decorada de la cara interna de la portada de la capilla -Pi-.

3.2.- *La hornacina del altar (Al) -ver fotos 15 y 16-.*



Fotos 15 y 16.- Hornacina del altar (Al), antes (fot. J. Sánchez) y después de la última restauración (fot. S. Vico).



Foto 17. Hornacina del altar -Al-. Detalle. (Fot. S. Vico).

En la pared meridional de la capilla se construyó una hornacina abocinada con arco carpanel y fondo plano de unos tres metros de altura y unos dos y medio de anchura en la zona media. Estuvo oculta desde el siglo XVIII por un retablo barroco que fue quitado en los años finales de la década de los setenta de nuestro siglo o a principios de la siguiente (ver foto 7).

El abocinamiento está formado por tres arquivoltas pétreas -dos de baquetones con capitel, decorado con motivos vegetales, y basa y antes de su restauración todo policromado con motivos geométricos y vegetales- y un marco de madera (ver foto 17). Éste, dorado y policromado, está formado por baquetones y molduras, con decoración en dorado de tallos ondulados con hojas de roble y encina y bellotas sobre un fondo oscuro, y un frontal como base sobre el que se pintó la misma decoración vegetal y la frase “*O VOS OM(N)ES Q(U)I TRA(N)SITIS PER VIAM ATENDITE ET VIDETE SI EST*”, primer verso de uno de los cinco poemas del *Libro de Las Lamentaciones* de Jeremías (1, 12), obra que constituye la base de uno de los momentos esenciales de la liturgia de la Semana Santa, el oficio de Tinieblas. Es ésta la única inscripción que tiene hoy la capilla y constituye –como siempre ha ocurrido- un complemento significativo de la obra artística, hasta tal punto que literatura y arte aparecen unidos; sin duda, su conjunción potencia la capacidad que de dirigir mensajes a la colectividad poseen independientemente.

El sentido de la inscripción, alusivo a la magnitud del dolor de María por la muerte de su Hijo -relacionado con toda la iconografía que representa a Cristo ante su Madre tras su descenso de la cruz-, la pintura que cubría antes de la restauración el fondo de la hornacina²⁷ -la cruz con el sol y la luna a los lados y una vista de la ciudad de Jerusalén- (simbología también propia de las *Crucifixiones*, *Descendimientos*, *Llantos* y *Piedades* medievales) y la concepción frontal del grupo escultórico –como lo demuestra el hecho de estar parcialmente talladas algunas de las figuras, labradas incluso con un

²⁷ Hoy aparece el fondo pintado de blanco y el resto con el color de la piedra utilizada en su construcción.

sentido de altorrelieve- han hecho pensar a García-Saúco²⁸ que el espléndido grupo de estilística hispano-borgoñona “*Llanto sobre Cristo muerto*” (ver foto 18), hoy depositado en la sacristía de la iglesia de la Trinidad, era el que presidía la capilla y estaba colocado en la hornacina de su altar. Nosotros creemos también que pudo ser así, ya que, además de lo anterior, hay otros detalles que apuntan en la misma dirección: las medidas del grupo –146 cms. de alto, 187 de ancho y 42 de profundo- permiten su colocación en el hueco; en la pintura antes aludida se podía apreciar que las figuras aparecían silueteadas sobre la pared del fondo cuya parte baja, la que estaría tapada por el conjunto escultórico, no estaba pintada nada más que en ciertas zonas, precisamente las que coinciden con la separación de algunas figuras; y, finalmente, también sabemos que durante mucho tiempo la obra estuvo colocada en el muro de los pies, sobre la cancela y debajo de la ventana del coro de la iglesia de San Miguel antes de pasar a la de la Trinidad.

Este anónimo grupo siempre se ha considerado de finales del siglo XV pero no hay razones estilísticas que impidan prolongar las posibilidades hasta los primeros años de la centuria siguiente, la época en la que creemos que se construyó la capilla. Por tanto, todo lo expuesto hace posible la formulación de la hipótesis de que “*El Llanto*” fue encargado para esta capilla.

En la hornacina labrada sobre el armario de la pared septentrional está colocada actualmente una antigua imagen de San Antonio Abad; es muy probable que así estuviese a lo largo de muchos años ya que, como se dijo, a la capilla también se le conoce como de San Antón y en ella tenían lugar las pujas que se realizaban el día de su festividad. Esta imagen hace recordar la advocación que la tradición atribuye a la ermita que constituyó el presbiterio de la primitiva iglesia.

²⁸ GARCÍA-SAÚCO, L. G.; SÁNCHEZ FERRER, J.; SANTAMARÍA CONDE, A. *Arquitectura de la provincia de Albacete. Estudio histórico-artístico*. Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. En prensa.



Foto 18.- Iglesia de la Trinidad. Sacristía. *Llanto sobre Cristo muerto*. Madera policromada. Finales del siglo XV o principios del XVI. (Fot. S. Vico).

Es nuestra opinión que, dentro de lo posible, a esta capilla se le debería proporcionar el aspecto original que tendría a principios del siglo XVI; un paso fundamental para ello sería colocar el grupo de *El Llanto sobre Cristo muerto* en esta hornacina. Sin duda, el valor artístico del conjunto arquitectónico-escultórico se elevaría extraordinariamente.

3.3.- *El arcosolio (Ar)*.

En la pared occidental de la capilla se construyó un arcosolio, para enterrar en él al patrono, depositando sus restos, bien en el interior de la hornacina, o bien, más probable, en la cripta²⁹. En el nicho estaría proyectado colocar su estatua, probablemente yacente por las proporciones del hueco y por ser en la época lo más frecuente. Ignoramos si se practicó alguna inhumación y si se labró la escultura ya que no se sabe nada al respecto, ni hoy se ve indicio alguno de que esto se hubiese efectuado. Solamente sabemos que antes de la restauración se hallaban en el recinto tres losas de mármol rojizo –de un metro de anchura por una longitud total de dos metros y treinta centímetros- apoyadas sobre el embasamento³⁰ del arco funerario (ver foto 26); las lápidas tienen grabada una cenefa y la del centro, además, un escudo nobiliario sobre cuero que tiene en uno de sus campos un fajado de seis piezas bastante semejante al que muestran dos cuarteles del blasón de la capilla, aunque diferente en todo lo demás; la hechura barroca del escudo indica una cronología muy posterior a la de la construcción de la capilla y, por tanto, una reutilización posterior de la tumba.

Es, precisamente, la presencia de esta estructura arquitectónica la que pone de manifiesto la finalidad funeraria del recinto, tan común

²⁹ Es del tipo que se conoce con el término francés *enfeu*. Se refiere a un monumento funerario con estructura de arcosolio, empotrado en el muro de la iglesia, provisto de yacente, y decorado con relieves, no sólo en el fondo del nicho, sino también en los intradoses de las arquivoltas.

³⁰ Estas losas se encuentran actualmente apoyadas en el muro de la nave del evangelio de la iglesia de San Miguel.

en el gótico, especialmente en su fase final. Según Sánchez Ameijeiras³¹, los monumentos sepulcrales con carácter arquitectónico penetraron en España a partir del nombramiento de Bernardo, abad de Sahagún (+ 1124), como primer arzobispo de Toledo tras su reconquista, como consecuencia de los cambios litúrgicos efectuados por la sustitución de la liturgia toledana por la romana, en la que este prelado jugó un papel determinante; a la par que nuevos usos litúrgicos debieron entrar también nuevos hábitos funerarios que fueron imponiéndose progresivamente, de tal modo que estos enterramientos se convirtieron, de hecho, en componentes reales del edificio, hasta el punto de que desde finales del románico la dependencia de este tipo de tumba con respecto al marco arquitectónico que la aloja es tan estrecha que, frecuentemente, la elección de un modelo u otro de enterramiento viene determinado por éste.

Aunque fechamos el arcosolio en los primeros años del siglo XVI, pertenece a un tipo sepulcral tradicional de los que en gran número se habían hecho en las últimas décadas del siglo anterior. Concretamente, es a partir, aproximadamente, de 1475, y hasta principios del siglo XVI, cuando se generalizan los modelos de sepulcros que caracterizan la etapa gótica tardía. Su construcción alcanza un gran desarrollo en algunas zonas, como la burgalesa y la toledana, debido a la llegada e instalación en ellas de una serie de maestros venidos de Flandes y Alemania. La labor de estos artistas tendrá gran reconocimiento y ejercerá una decisiva influencia en el resto del estado. De su extensa tipología podríamos citar muchos ejemplos distribuidos por todo el ámbito nacional y todos pertenecientes a una banda cronológica que iría desde los últimos años del siglo XV hasta finales de la segunda década del XVI.

El sepulcro objeto de nuestro estudio es uno de los considerados de concepción vertical³², por precisar el soporte vertical de un muro;

³¹ SÁNCHEZ AMEIJERAS, R. *Investigaciones iconográficas sobre la escultura funeraria del siglo XIII en Castilla y León*. Univ. De Santiago de Compostela. Facultad de Geografía e Historia: Departamento de Historia del Arte. Microficha. Santiago, 1993. Pág. 4.

³² Seguimos la clasificación de REDONDO CANTERA, M^o. J. *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987. Pág. 106 y ss.

dentro del tipo es de la variedad mural en nicho que adopta la forma de arco carpanel excavado en el muro sobre el que, ya en la superficie de la pared en la que se ha abierto el citado arco, se ha trazado un arco conopial, diseño que imprime un desarrollo en vertical del monumento, sensación que refuerzan los diversos elementos que se le añaden y que ahora analizaremos.

El lucillo es ciego, plano y tiene un abocinamiento de poca profundidad constituido por un arco carpanel con tres arquivoltas apoyadas en columnillas, con basas y capiteles individualizados, que cabalgan sobre ménsulas. Por encima del mencionado arco se traza uno conopial adornado en su parte externa por seis desarrollados grumos apoyados sobre la chambrana del arco y rematado en lo alto por repisa con gran macolla o florón vegetal terminal (ver foto 19). En los laterales se labraron sendos y finos pilares de enmarcamiento o contrafuertes -colocados sobre las ménsulas corridas que sostienen las columnillas de la primera arquivolta- a los que rematan esbeltos pináculos que se elevan hasta el punto más alto de la tumba, donde enlazan con la imposta que corre a lo largo de la capilla uniendo las ménsulas de las que parten los nervios de la bóveda. Esto hace que se contribuya a su altura sin recurrir al alfiz, elemento frecuentemente utilizado en los sepulcros de la época, como podemos ver, por ejemplo, en los de la capilla de los Vélez de la catedral de Murcia -concluida en 1507- o en los de triple conopio de Francisco y Juan García -de principios del siglo XVI-, situados en la antesacristía de la iglesia de San Gil en Burgos. En Alcaraz, se consigue el mismo efecto que cuando se utiliza el citado elemento de raigambre musulmana: la creación, entre su línea y las de los pilares laterales del arco, de una superficie susceptible de recibir decoración, aunque aquí esto no se haga; fórmula que también encontramos en el muy armónico y equilibrado, dentro de su abundante decoración, de Juan de Padilla -de finales del siglo XV-, que se conserva en el Museo Arqueológico Provincial de Burgos (ver foto 20).

Cuando la ornamentación desborda esa zona surgen los denominados sepulcros-retablo, que se erigen en los más espectaculares y bellos del tipo. Ejemplos, entre otros, son: el de Pedro Fernández de

Villegas –1508- y el de Fernando Díez de Fuentepelayo -finales del siglo XV-, ambos en la catedral de Burgos, y el magnífico del infante don Alfonso -1489/1493- en la Cartuja de Miraflores (ver foto 21).

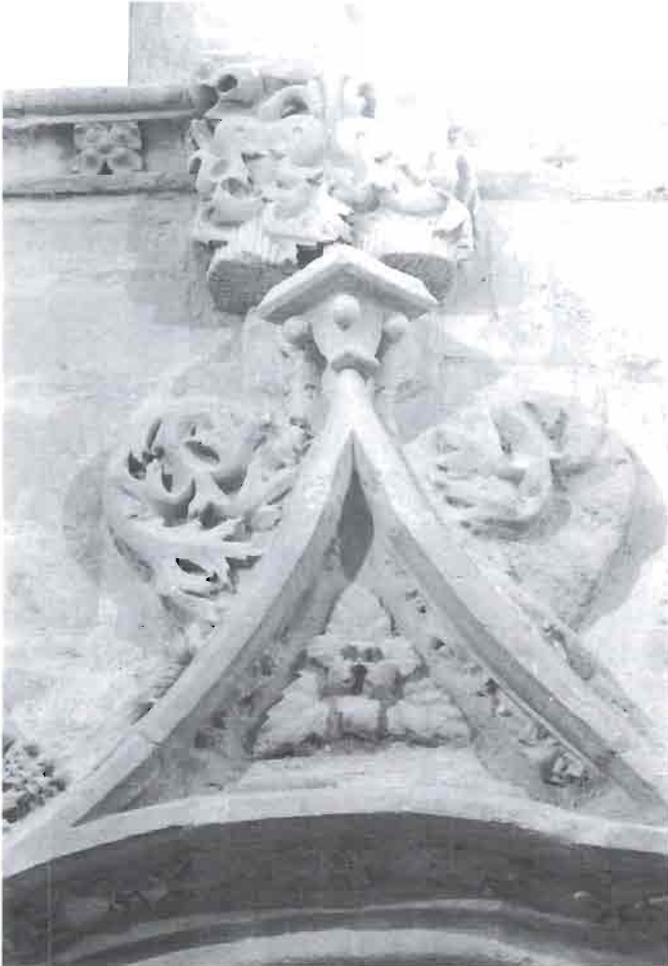


Foto 19.- Arcosolio. Conopio, grumos y macolla de remate. (Fot. S. Vico).



Foto 20.- Sepulcro de Juan de Padilla. Finales del siglo XV. Museo Arqueológico Provincial de Burgos.

El arco del sepulcro de la iglesia de San Miguel se halla desprovisto de arca o vaso sepulcral, cama o lecho y, por supuesto, de estatua funeraria. No posee decoración en el muro frontero ni en los laterales; por el contrario, es abundante el trabajo escultórico en los intradoses y roscas de las arquivoltas. Tampoco tiene la usual disposición en las tumbas de su clase de presentar escudo de armas en el centro del conopio —aquí sustituido por un motivo vegetal—, colocar estatuas de santos bajo doseletes en los pináculos que flanquean el nicho y angrelar el intradós del arco.

En suma, estamos ante un monumento funerario de estructura bastante sencilla dentro del tipo, bien y armoniosamente ornamentado a pesar de no estar concluido, concebido para una visión frontal que



Foto 21.- Sepulchro del infante don Alfonso -1489/1493-. Iglesia de la Cartuja de Miraflores (Burgos).

concede cierta preponderancia a la altura, dimensión que, por ello, supera considerablemente la anchura. Podemos considerarlo un ejemplo intermedio -como lo es el sepulchro de García Ruiz de la Mota en la catedral burgalesa, de finales del siglo XV, (ver foto 22)- entre los de arcos muy ornamentados, de los que ya hemos mostrado ejemplos representativos, y los de austera o desnuda decoración, como el sepulchro del chantre Coca de la iglesia de San Pedro en Ciudad Real -aunque éste sin pilares de enmarcamiento- y el arcosolio de un clérigo labrado en la capilla de la Asunción de la catedral de Burgos (ver foto 23), ambos, probablemente, de los años finales del siglo XV. Una particularidad del de Alcaraz es que tiene mayor concentración escultórica en las roscas e intradoses de lo que es habitual en las tumbas de la época.



Foto 22.- Sepulchro de García Ruiz de la Mota -finales del siglo XV-. Catedral de Burgos. Capilla de la Visitación. (Reprod. de GÓMEZ BARCENA; M^o. J. *Escultura....*- Op. cit.).

Como en todos los de su clase, su construcción está en íntima conexión con la arquitectónica porque su existencia afecta a la estructura tanto del muro como de la capilla de la que forma parte, teniendo que ser, por tanto, todo ello de elaboración simultánea. La morfología, el no sobresalir del muro, el plegarse a la arquitectura, son características que propician que este arcosolio, como todos los de la serie, presente el mismo esquema que muchas portadas –está admitido el papel determinante que las portadas del primer gótico desempeñaron en la génesis del tipo- y retablos, estableciéndose así, según Martín González³³, un nexo formal entre sepulchro, arquitectura y reta-

³³ MARTÍN GONZALEZ, J. J. "Presentación" en la obra de REDONDO CANTERA. M^o. J. *El sepulchro....*- Op. Cit. Pág. 6.

blística. Ejemplo de este similar léxico formal es el que existe entre nuestra tumba y otra obra de Alcaraz: la portada de la iglesia de la Trinidad (ver foto 24), no muchos años anterior a la capilla de San Miguel.

La estrecha relación aludida también la pone de relieve Sánchez Ameijeiras³⁴ que expone que no son raros los casos de reutilización de vanos arquitectónicos –principalmente ventanas de las salas capitulares– como marco mural de los sepulcros medievales, reutilizaciones que servirán incluso de pauta en la evolución tipológica del monumento mural.



Foto 23.- Sepulcro de un clérigo. Probablemente de finales del siglo XV. Catedral de Burgos. Capilla de la Asunción. (Reprod. de GÓMEZ BARCENA, M^o. J. *Escultura....* - Op. cit.).

³⁴ SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R. *Investigaciones....* - Op. cit. Pág. 5.

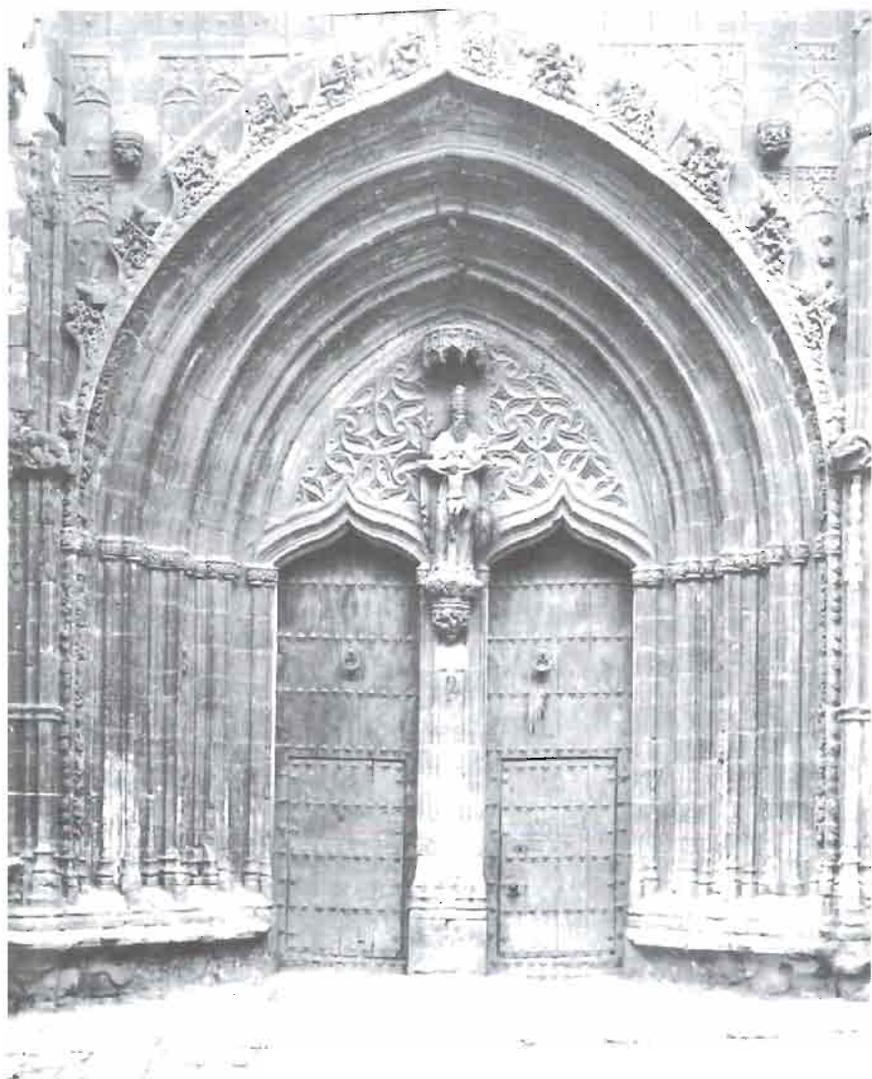


Foto 24.- Portada de la iglesia parroquial de la Trinidad. Último cuarto del siglo XV.
(Archivo del I. E. Albacetenses)

Los motivos vegetales tuvieron una enorme importancia en la ornamentación de este momento. Unas veces por su tratamiento realista podemos distinguir claramente a qué tipo pertenece, pero otras resulta difícil, debido a la manera de estar tratados, exagerando o deformando sus características peculiares. Entre el exuberante follaje se entremezclan animales de las más diversas especies existentes, seres fantásticos y figuras humanas, a veces grotescas, entre las que destacan las de niños -representaciones todas ellas con frecuencia caladas-. Este recurso es el empleado fundamentalmente para decorar las molduras de los pilares que flanquean los arcos, los arcos mismos y las bandas ornamentales externas; también, cuando existen, la estructura superior de los sepulcros-retablo. Los ejemplos que siguen este modelo decorativo son numerosos, citaremos solamente tres extraordinarias muestras: el ya mencionado arcosolio del infante don Alfonso, los sepulcros de los Sánchez de Palenzuela -de finales del primer cuarto del siglo XVI- de la Catedral Nueva de Salamanca y el de Pedro de Carranza -1517- (ver foto 25) de la concatedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja).

En el arco funerario de Alcaraz se refleja bien la moda imperante ya que encontramos las arquivoltas muy decoradas con relieves que responden a un definido programa iconográfico del que luego hablaremos. Como en la parte interior de la arcada de acceso a la capilla, la ornamentación de cada banda se estructura a base de la combinación, sucesión y alternancia de motivos vegetales y de figuras de hombres y de animales, sistema que también se seguía en otras estancias no funerarias de la época como, sirva de ejemplo, la decoración escultórica de la capilla de Santiago, o de la Virgen del Camino, de la catedral de León.

Actualmente se ha colocado en el hueco un *Crucificado* gótico del siglo XV que se hallaba en la iglesia de la Trinidad, con anterioridad al inicio de las restauraciones allí estaba expuesta una imagen de San Ignacio de Antioquía, patrón de la población (ver foto 26).



Foto 25.- Sepulcro de Pedro de Carranza. 1517. Concatedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja). Capilla de la Magdalena.



Foto 26. Aspecto del arcosolio en 1975. (Foto R. Sanz. Archivo del I. E. Albacetenses).

La identificación de los relieves se recoge en la relación que se incluye a continuación; el emplazamiento de los diferentes motivos escultóricos se indica en la foto 27 y en la figura 3.

FIGURA 3.- IDENTIFICACIÓN DE LOS RELIEVES DEL ARCO-SOLIO –Ar-.

- 1.- Jarrón con asas (¿).
- 2.- Hojas de vid, zarcillos y racimos de uva.
- 3.- Molduras con decoración de medias bolas.
- 4.- Capiteles con decoración vegetal: racimos de uvas, sarmientos, hojas de vid y granadas.
- 5.- Hombre desnudo acariciándose los genitales o masturbándose.
- 6.- Hombre cabeza abajo envuelto por una vid con racimos de uva.
- 7.- Hombre desnudo arrodillado tocando un instrumento musical de viento.
- 8.- Hombre desnudo tocando un instrumento musical de cuerda.
- 9.- Cerdo.
- 10.- Hojas y piñas.
- 11.- Granadas.
- 12.- Hombre desnudo con una mano sobre el pecho y con la otra masturbándose.
- 13.- Banda con decoración de cardinas.
- 14.- Jarrón con asas.
- 15.- Monos cogiendo unas bolas o discos (¿) con las manos y mostrando el ano dilatado.
- 16.- Motivo vegetal y manzana.
- 17.- Hombre desnudo arrodillado masturbándose.
- 18.- Hombre desnudo abrazándose las piernas levantadas mostrando los genitales y siendo sodomizado por un falo.
- 19.- Grumos.
- 20.- Adorno vegetal.
- 21.- Remate con medias bolas y repisa.
- 22.- Penacho o macolla vegetal terminal.
- 23.- Pináculos con decoración vegetal.



Foto 27 (fot. S. Vico).- Emplazamiento de los relieves del arcosolio.

3.4.- Las ménsulas (M) e impostas (I).

Las cuatro ménsulas en las que apoyan los arcos de la bóveda aparecen con decoración esculpida y también ocurre así a lo largo de las impostas que las unen, en las que figura una sucesión de rosetas, semejantes a las que adornan las molduras del tímpano y rosca del arco de la parte externa de la portada, con las que alternan otros motivos de variada temática. Como en los casos anteriores, la ubicación e identificación de los relieves se reflejan en una figura, en este caso en la figura 4.

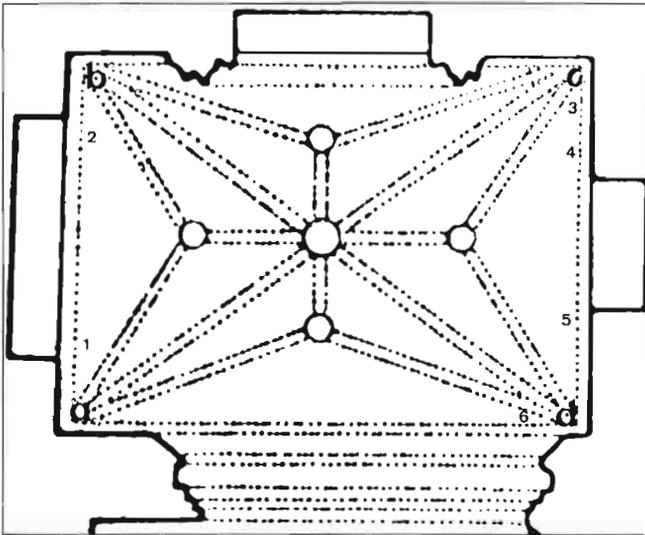


Figura 4. Emplazamiento e identificación de los relieves de las ménsulas (m) de los arranques de los nervios de la bóveda y de los de las impostas (i) que unen las ménsulas.

MÉNSULAS (M).

- a.- Lucha de salvaje y mono.
- b.- Hombre arrastrando un dragón.
- c.- Cardina.
- d.- Hombre atado a un tronco.

IMPOSTAS (I).

- 1.- Tambor u objeto de aspecto fálico.
- 2.- Hombre tocando un instrumento musical de viento.
- 3.- (Relieve casi destrozado por completo).
- 4.- (Relieve casi destrozado por completo).
- 5.- Hombre metido en un cesto.
- 6.- Oso.

4. LA ESTILÍSTICA DE LOS RELIEVES

4.- LA ESTILÍSTICA DE LOS RELIEVES.

4.1.- Aspectos técnicos y conservación.

Cuando contempla la capilla en conjunto, el espectador percibe el unitario y equilibrado buen efecto plástico que produce su decoración escultórica, pero cuando se miran con detalle las diferentes representaciones la impresión es algo diferente.

La escultura se caracteriza por cierta tosquedad general, aunque hay una desigual calidad entre la talla de unos motivos y otros, alcanzando algunas de las escenas –especialmente en la banda decorada de la cara interna de la portada- cotas de bondad apreciables. No hay rotundidad en buen número de aristas y sólo existe en muchas ocasiones un tratamiento simple y poco más que volumétrico de las formas. Poseen buena talla los motivos vegetales de la banda ancha que limita al tímpano, sin embargo, la escultura que se desarrolla en las arquivoltas del arcosolio y las figuras de los tenantes del blasón de la portada parecen de inferior calidad técnica, alcanzando un grado de tosquedad elevado en una parte de los relieves. En el arco de la sepultura, las figuras de animales son simples, rudas y sin minuciosidad alguna; las masculinas, numerosas, son en casi su totalidad –quizás por aparecer desnudas- frontales, esquemáticas, estereotipadas y de una plástica un tanto burda y simple, su desproporción es la propia de los cuerpos infan-

tiles de los *putti*, aunque no sabemos si la intención fue la de representar niños; por el contrario, las formas vegetales poseen mayor empeño artístico. Esta desigualdad de ejecución en el ámbito de la capilla podría ser consecuencia del trabajo de diferentes artífices con distinto grado de pericia escultórica, lo que puede ser consecuencia de la diferenciación estilística que generalmente existía entre las figuras del programa religioso principal y las que se labraban en lugares secundarios. Era habitual que fuese el maestro y los mejores oficiales los que se encargaban de las primeras, en las que debía ponerse el mayor cuidado, y que las segundas quedaran a manos de otros miembros del taller, lo que podía dar pie a la participación de artífices poco diestros³⁵. No obstante, ni tenemos datos documentales, ni los análisis estilísticos de los relieves nos permiten llegar a conclusión segura alguna al respecto.

En arte, la materia usada condiciona la ejecución y el lucimiento de las obras y en este sentido y, precisamente, buena parte del aspecto artístico que producen individualmente muchos de los relieves del conjunto escultórico de la capilla no es consecuencia del trabajo del artífice o artífices de la obra, sino del fuerte deterioro y desgaste que, como consecuencia del paso del tiempo, ha experimentado la blanda piedra caliza en la que se esculpieron las figuras, efecto que en algunas tallas es muy grande, como se puede comprobar en la sirena, en los rostros de varios personajes y en diversas frutas y hojas. Especialmente estropeados están los relieves del arcosolio: las basas están muy erosionadas (foto 28), sobre todo sus partes bajas; algunas áreas de la banda de cardinas casi han perdido el volumen y una parte de ellas apenas es reconocible por su deterioro; el relieve de los motivos de los capiteles de las columnillas es de lo mejor conservado pero, así y todo, han perdido nitidez los contornos y el labrado de la superficie de los adornos, siempre vegetales (fotos 29 y 30).

³⁵ Así lo ponen de manifiesto KRAUS, D. y H. en "Les misericordes et leurs maîtres artisans" en *Monuments Historiques* n.º. 153, (1987). Págs. 70-74, y ARA GIL, C. J. en *Escultura gótica de Valladolid y su provincia*. Valladolid, 1977. Pág. 361.

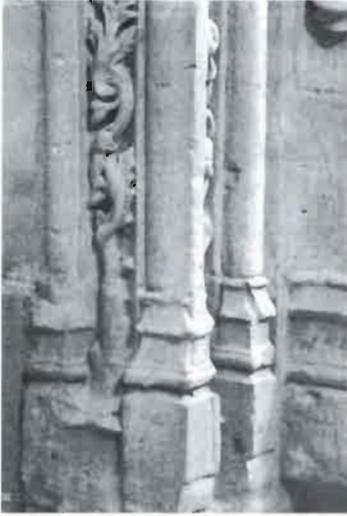
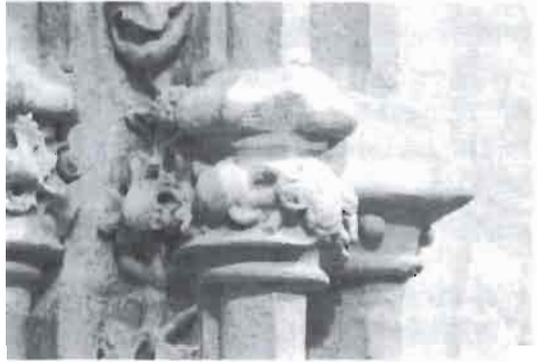


Foto 28.- Arcosolio. Basas de las columnillas de la parte derecha.
(Fot. S. Vico).



Fotos 29 y 30.- Arcosolio.
Aspecto de algunos capiteles de las columnillas que flanquean el nicho. (Fots. S. Vico).

Al mencionado erosionado hay que añadir los destrozos casi completos o parciales que han sufrido algunos relieves, en particular los de dos jóvenes del arcosolio, seguramente intencionados porque se encuentran de cintura para abajo y, recordemos, éstos, en ambos casos, muestran actitudes procaces. También se hayan prácticamente destruidos, como indicábamos, dos relieves de las impostas; por su emplazamiento y por el aspecto que muestran, es difícilmente creíble cualquier otra causa que no sea la de la rotura intencionada, lo que nos inclina a pensar que, como los anteriores, se trataban de representaciones eróticas.

Con ser varios los factores negativos citados –poca destreza técnica en el escultor/escultores, acción erosionante de siglos sobre una piedra de poca calidad y destrozos fortuitos e intencionados- aún nos queda tratar otro factor degradante de la calidad artística de los relieves de dos zonas de la capilla: los efectos de la restauración. Poseemos fotografías anteriores de la mayoría de los motivos y al compararlas con las actuales se ve claramente que el modelado y tratamiento de las tallas ha perdido rotundidad y detalle, habiéndose desdibujado la nitidez de las aristas y, por tanto, la definición formal; consecuencia de las actuaciones realizadas para limpiar la pintura que cubría figuras y molduras.

Es, sobre todo, en los ya de por sí mediocres relieves del arcosolio donde más palpablemente puede apreciarse el cambio de aspecto debido al efecto añadido de la eliminación de la policromía, solamente presente en la hornacina del altar y en el arcosolio. La pintura, aunque plana y tosca en todo, proporcionaba dos resultados diferentes: por un lado, confería un aspecto burdo y chabacano a las molduras de las columnillas y de las arquivoltas, a las que afeaba en alto grado por su mala imitación de mármoles y jaspes; por otro, disimulaba mucho la pobreza de talla, mejoraba considerablemente el efecto de las figuras humanas y dotaba de realismo a los elementos vegetales, especialmente a los frutos. No obstante, la supresión del cromatismo ha dotado de mayor armonía y unidad al conjunto.

Hay otro hecho que queremos resaltar. En la fotografía que tenemos anterior a la restauración de uno de los relieve más lascivos

de la capilla (el Ar. 18) el pene del hombre puede apreciarse perfectamente; sin embargo, ahora éste ha perdido un bien señalado atributo sexual (ver las fotos 78 y 79). Seguramente, entre los que participaron en la restauración hubo alguien que imitando los ardores purificadores de otros iconoclastas de antaño –esta misma figura se hallaba ennegrecida por el humo y recuérdese la destrucción casi total o parcial de otras figuras procaces- ha querido, al eliminar tamaña “indecencia”, completar su labor, ignorando que es una muestra del modo de sentir y de pensar de los hombres de una época y que forma parte de un legado cultural que hay que intentar interpretar y entender pero nunca mutilar ni destruir.

4.2.- *Aspectos formales.*

Los relieves tienen una primera característica que responde plenamente a la estilística a la que pertenecen y que cumple la escultura arquitectónica gótica, es la dependencia y adecuación al marco. Las figuras se someten al lugar que ocupan: arquivoltas, capiteles, ménsulas e impostas. Los esquemas compositivos con los que se trata de racionalizar esa primera característica son diversos y creemos que algunos son los que proporcionan a ciertas escenas considerable calidad artística.

Las estructuras arbustivas que forman el fondo y soporte de las figuras de la cara interna de la portada y de las del arcosolio serpenteo y se ramifican adaptándose fácilmente al desarrollo longitudinal que se les asigna; los elementos vegetales individualmente considerados, por su propio carácter versátil, también presentan esquemas simples, simétricos o no, que resuelven satisfactoriamente la inclusión en “su” espacio a base de incurvaciones, multiplicación de unidades, graduación de tamaños, etc. Plantas, flores, hojas, cardinas, piñas, granadas, racimos de uva, etc., llenan con naturalidad los huecos y superficies en las que se inscriben.

En el conjunto figurativo restante, los esquemas compositivos son diversos; algunos motivos se labran frontales y con diseños rígidos y simétricos, ejemplos son el hombre atado al tronco, el águila, el castillo, los jarrones con asas, y la casi totalidad de las figuras del

arcosolio, con lo que las de este subconjunto se convierten, en general, en las de más pobre y monótono aspecto de toda la capilla.

Otro grupo, numeroso, tiene como nota distintiva la de su concepción de perfil; alguno, como las dos aves afrontadas, unen a esa característica la de estar regida rigurosamente la composición por un eje de simetría, lo que nos hace recordar antiguos diseños orientales. Los demás relieves se alejan de este tipo compositivo al mostrar una pura o dominante lateralidad de las figuras, así la sirena, el hipópodo, el oso gaitero, el pseudoelefante, el hombre arrastrando al dragón, el oso, el tambor u objeto fálico y el hombre tocando un instrumento musical. En este grupo, aunque tenga la cabeza de tres cuartos, podemos incluir al hombre metido en un cesto.

Hay varios relieves en los que los cuerpos aparecen tallados vistos desde arriba; unos, como los de los monos del arcosolio –aunque en éstos las cabezas aparecen totalmente giradas, en una postura anatómicamente imposible, mostrando frontalmente la cara al tiempo que el dorso del cuerpo-, plenamente simétricos; otro, el perro encadenado, con la rotura de esa posición por el giro de la cabeza y el escorzo de la postura. A este punto de percepción cenital responde igualmente el combate de guerreros, quienes, por ello, se presentan en extraña y poco natural postura; sin embargo, la escena se resuelve con una composición muy equilibrada en la que se combinan la simetría y la compensación de masas con ritmos cruzados.

El esquema compositivo del corro de monos –muy rígido pero bien resuelto- está constituido por la simetría –muy rigurosa-, la graduación de tamaño y la contraposición alternativa del frontalismo y del perfil; contraposición a la que responden también la escena del hombre entre la floresta –en ella se combina el perfil del cuerpo con la frontalidad del rostro- y la representación de un cerdo –estructurada con un punto de vista cenital y lateral a un tiempo-.

Las escenas restantes tienen composiciones más complejas; son la lucha de un salvaje con un mono, la administración del enema y la mujer intentando cabalgar sobre un hombre. Destacan los dos últimas ya que en ellas están presentes el equilibrio de masas, la ausencia de rigidez en el esquema, los compensados escorzos, el dinamismo de las

líneas dominantes y la perfecta adecuación al marco. Todas estas notas hacen que estas escenas alcancen la mayor calidad compositiva de entre los relieves de la capilla; si a ello unimos que también fueron esculpidas con destreza técnica, podemos señalarlas como los ejemplos de mayor nivel artístico del recinto.

Los estudiosos de las sillerías de coro góticas españolas –obras en las que encontramos afinidades iconográficas– señalan que el expresionismo es una característica importante del conjunto de los relieves historiados que las ornamentan. Sin embargo, en la capilla alcaraceña este carácter se presenta de forma muy desigual. Predominan las figuras hieráticas que apenas traslucen en sus actitudes rasgos de vitalidad y dinamismo, pero frente a ellas hay ejemplos que ponen de manifiesto una considerable expresividad, sin duda mermada por la erosión y deterioro de la piedra ya comentados, como son las escenas del enema, de la mujer intentando cabalgar sobre un hombre, de la lucha del salvaje y el mono y del oso tocando la gaita.

Los rostros de los humanos representados en la parte interior de la portada, ménsulas e impostas son estereotipados, poco expresivos, con narices anchas, ojos almendrados y un tanto saltones y bocas semejantes, todas con un rictus que les proporcionan un hosco aspecto.

Los rostros de los jóvenes del arcosolio son todavía más estereotipados, circulares y todos con los mismos rasgos: mofletudos, bocas y narices pequeñas y, en su mayoría, sonrientes; solamente hay algunas diferencias en el tratamiento de la cabellera. No obstante, el gran deterioro de algunos de ellos y la monocromía actual amoran su expresividad.

5. UNA INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA

5.- UNA INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA.³⁶

*“Todo es verdadero,
todo es falso;
todo es, simultáneamente,
falso y verdadero”.*

Buda.

La costumbre de sepultar los restos mortales del fiel cristiano en el interior del templo y de construir un monumento funerario en memoria de los poderosos conocía ya una larga tradición a principios del siglo XVI. A pesar de las reiteradas prohibiciones de las autoridades eclesiásticas, principalmente durante la Alta Edad Media, de dar sepultura en el recinto de la iglesia –con la excepción de la de altos eclesiásticos y la de algunos laicos privilegiados-, esta práctica fue general en la época gótica y llegó hasta principios del siglo XIX. Así se hacía realidad el deseo permanente de todos los cristianos de ser enterrados en ese terreno sagrado y el de los pudientes, además, de labrarse un sepulcro lo más lúcido posible en él. Ante la acumulación de sepulturas en la iglesia –que se convirtió en el cementerio de la época- se

³⁶ Mi agradecimiento a Elena Saíñz Magaña y a Enrique Herrera Maldonado, compañeros de Departamento. Varias de sus opiniones me han ayudado a clarificar ideas.

hizo necesario establecer una serie de principios para la distribución de los lugares que debían ocupar los enterramientos de los miembros de los distintos estamentos, mostrándose también de este modo la estratificación de la sociedad en función de la muerte. Los emplazamientos de mayor privilegio se reservaron para los miembros del alto clero, los fundadores del templo o aquellos cristianos que se hubieran distinguido por su piedad. En realidad, la autorización para la colocación de un sepulcro en un templo español del siglo XVI se concedía por la conjunción de dos razones: la dignidad del personaje cuya memoria se quería celebrar y la aportación económica que éste o sus herederos realizaban al templo³⁷. Lo más usual en la mediana y pequeña nobleza, la que solía existir en las poblaciones de la actual provincia de Albacete, era que se procurase el patronato de la capilla mayor de un monasterio, mediante su fundación, o de una capilla lateral en una iglesia, conventual o parroquial, a través de la financiación de su construcción. Para el noble de la época, el sepulcro formaba parte de los elementos suntuarios que mostraban a sus contemporáneos la riqueza que poseía y la afortunada condición social que disfrutaba. Incluso la ausencia de nobleza o de dignidad eclesiástica, necesarias para conseguir el permiso de elevación o colocación de un sepulcro, se pudo suplir con una cuantiosa aportación económica, hecho que, a la postre, se convertía en la verdadera condición necesaria para conseguir la posesión del terreno sagrado y el permiso de la construcción; ello hizo que tal honor fuese alcanzado también por algunos ricos burgueses, principalmente banqueros y mercaderes.

Todo lo expuesto puede documentarse en Alcaraz a la vista de la información que ofrece Pretel Marín en su trabajo sobre la ciudad en el siglo XVI ya varias veces citado³⁸. En todas las parroquias hay algunas personas –no necesariamente nobles ni adineradas– que pagan lo que sea por un enterramiento, y algunas, cuando pueden, se hacen una capilla. Por ejemplo, sabemos que en la iglesia de la Trinidad tenían sepultura, entre otros muchos restos, los de Bartolomé Cantarero

³⁷ REDONDO CANTERA, M^a. J. "Introducción" en *El sepulcro....* - Op. Cit.

³⁸ PRETEL MARÍN, A. *Alcaraz en el siglo....* - O. Cit. Pag. 58.

en la capilla de San Elifonso, y Diego Sánchez de la Hoz -que no es ningún prohombre- en la de Santa Ana, y también había, de antiguo, o más recientemente compradas a la iglesia, varias capellanías, aunque no todas con capilla pero sí con cura capellán y con misas pagadas con mandas importantes. Estos enterramientos solían provocar algún que otro pleito, cuando el cura vendía el espacio de una sepultura a otro nuevo propietario, o cuando familiares de un difunto pedían que éste fuera enterrado, después de que sus bienes hubieran sido dados a la iglesia en cuestión. A veces se disputa, como podemos ver en el caso de Gonzalo de Arenas en la iglesia de San Ignacio, sobre si un pariente que no es heredero, e incluso ha renunciado a la herencia del mismo, tiene capacidad de reclamar el sitio comprado por su hermano y evitar que se haga la capilla de otro convecino.

Según Pretel, no se hacen más capillas en la Alcaraz de principios del siglo XVI porque físicamente es difícil hallar espacio edificable: ya en 1504, la mujer de Gonzalo Bustamante había fallecido dejando como única heredera a la parroquia de la Trinidad, pero a condición de hacer una capilla para su enterramiento y el de su marido; y no habiendo ya espacio, se autoriza que se haga en el superpoblado cementerio adjunto a la iglesia, uniéndola después al cuerpo de la misma. Por esas mismas fechas, y por un motivo bastante trivial, se ordenaba trasladar la pila bautismal a otra capilla, indicándole al dueño de la capilla que se le consentirá hacer allí su sepultura si quisiera dotarla para hacer misas en ella.

Estas capillas solían tener, además de los ornamentos y útiles para el culto, una dotación en viñas y heredades, o en tiendas y talleres, para pagar las misas que el difunto ordenaba con el montante de los productos o alquileres. Añadiremos que algún que otro linaje llegaba a tener varias capillas dentro del mismo templo, e incluso alguna más en otro diferente, si bien esto se daría a partir de mediados de siglo.

El extraordinario auge que alcanza en el Gótico final y en el Renacimiento la costumbre de resaltar la tumba de un determinado fiel a través de la colocación de un monumento sepulcral fue la culminación de un fenómeno que se venía produciendo y desarrollando progresivamente a lo largo de los siglos del gótico. Esta importancia de

la tumba, que, de alguna manera, medía el poder de la persona, no sólo se debía a razones de índole social –afirmación de la pertenencia a un estamento privilegiado-, religiosa –creencia de garantizar la salvación del alma-, económica –posesión de abundantes bienes-, política –participación en el ejercicio del poder- y artística –mecenazgo y disfrute estético-, sino también, y quizás sea éste el motivo más importante, por el efecto de una incipiente corriente de pensamiento que desde el bajo medievo se orientaba hacia la exaltación del individuo y que culminaría en el Renacimiento al convertir al hombre en el centro del universo³⁹. La mentalidad renacentista favoreció el cultivo del arte sepulcral hasta tal punto que el reconocimiento póstumo del individuo dejó de aplicarse en exclusiva como recompensa de la piedad o santidad del difunto, para ampliarse a la celebración de la contribución de éste a las esferas de la política, de la actividad militar o de las letras⁴⁰.

Es una época de auge del arte profano, fenómeno que se deriva, tanto de las características propias de la sociedad contemporánea, como de los rasgos definitorios del estilo artístico dominante. Teijeira Pablos⁴¹ esboza las notas de la sociedad de finales del gótico que más favorecieron el desarrollo de la iconografía profana; señala como una de ellas que a los símbolos de poder anteriores, rey y obispo, se añaden los del noble más poderoso y el burgués enriquecido, lo que supone un mayor peso de lo secular y, por tanto, mayor demanda de elementos profanos; otra es la convivencia de esta progresiva secularización con la yuxtaposición y la alternancia de los más vehementes sentimientos humanos, siempre expresados y vividos en grados extremos. Una tercera es el enorme interés que existe por la espiritualidad, no necesariamente de signo religioso, actitud que hace que se viva de igual modo una predicación que un juego amoroso⁴².

Una confusión de límites entre el mundo religioso y el profano estaba presente en muchos aspectos de la vida diaria de cualquier

³⁹ REDONDO CANTERA, M^a. J. "Introducción" en *El sepulcro....* - O. Cit.

⁴⁰ PANOFISKY, cit. Por REDONDO CANTERA, M^a. J. *El sepulcro....* - Op. Cit. Pág. 16.

⁴¹ TEIJEIRA PABLOS, M. D. *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española. El grupo leonés*. Ed. Universidad de León. 1999. Págs. 144 y 145.

⁴² Ver HUÍZINGA, J. *El otoño de la Edad Media*. Madrid, 1985.

persona. El propio templo era lugar de actos religiosos y profanos indistintamente; allí se acudía a rezar y a asistir a oficios y procesiones litúrgicas, pero también, a cerrar tratos comerciales, a ver y ser visto e, incluso, allí se llevaban a cabo actos deshonestos, peleas e insultos, castigados estos últimos más por su carácter delictivo que por el hecho de cometerse en lugar sagrado⁴³. Hay, pues, en todos los aspectos de la vida una mezcla de elementos religiosos y profanos y un desinterés generalizado a establecer una línea divisoria entre ambos ámbitos, lo que se plasmará también en las representaciones artísticas.

Alcanzan ahora su mayor vigencia conceptos que facilitarán el desarrollo de la temática profana, algunos ya presentes en épocas anteriores⁴⁴. Entre ellos hay que destacar los siguientes:

- Interés por lo anecdótico y lo narrativo, como medio de acercar a un pueblo iletrado los complicados conceptos cristianos.
- Valoración de lo lúdico, como válvula de escape de las presiones sociales y religiosas.
- Importancia de lo exótico y fantástico, plasmado en la invención de monstruos y seres híbridos, fruto de los contrastes de la sociedad que les dio vida.
- Gusto por la realidad, que conduce a ensalzar las escenas cotidianas, incluso las obscenas y groseras, ahora valoradas del mismo modo que las más respetables.
- Propensión al lujo, a la exuberancia decorativa y al *horror vacui*, lo que crea representaciones artísticas muy complejas, con multitud de elementos y de escenas distintas cuyos significados, unas veces se complementan entre sí y otras no tienen relación coherente alguna.

La capilla sepulcral de la iglesia de San Miguel es producto de dicha época, su iconografía pone de manifiesto esa postura vital del hombre y de la sociedad con unas formas y unos contenidos que trataremos de analizar ahora.

⁴³ TEIJEIRA, M. D. *Las sillerías...* - Op. cit. Pág. 144.

⁴⁴ LE GOFF, J. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona, 1985.

Precisamente, una de las características de este conjunto iconográfico es su aspecto profano a pesar de estar pensado y colocado en un recinto religioso. En el gótico funerario, la presencia de esta temática es corriente acompañando al programa religioso principal, pero en la capilla de nuestro estudio es casi exclusiva. No aparecen representadas figuras y escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, ni de santos y ni siquiera vemos figuras relacionadas con temas parareligiosos como pueden ser las de ángeles, demonios, sacerdotes, frailes y monjas; tampoco personificaciones de virtudes, ni de símbolos, emblemas y actos cristianos. Este carácter adquiere dimensión propia al comparar la temática de la capilla de San Miguel con la que recogen diversos autores en sus estudios específicos sobre escultura funeraria gótica⁴⁵; en todos la relación se invierte a favor de lo plenamente sacro con escasa o muy poca referencia a lo profano debido, quizás, a que en ellos se pone mucho mayor interés en el estudio de la iconografía de ese primer tipo que en la del segundo, casi siempre esculpida en arquivoltas, roscas, ménsulas, capiteles e impostas; situación que hace que entre de lleno en la denominada iconografía marginal, iconografía que, salvo en las sillerías de coro y en algunas portadas, está poco estudiada.

En el concepto *marginalia*⁴⁶ se integran una serie de motivos iconográficos de carácter casi totalmente profano que decoran elementos, o partes de ellos, de importancia secundaria de una obra artística; por tanto, se encuentran en zonas no ocupadas por los temas principales

⁴⁵ REDONDO CANTERA, M^a. J. *El sepulcro...* - Op. Cit.; CHAMOSO LAMAS, M. *Escultura funeraria en Galicia*. Orense, 1979. - "La escultura funeraria en la catedral de Santiago hasta 1500" en *Cuadernos de Estudios Gallegos*. XVI, 1961. Págs. 264-276. - "La escultura funeraria en Compostela desde 1500" en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XIX, 1964. Págs. 65-102; ORUETA, R. De. *La escultura funeraria en España. Provincia de Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara*. Madrid, 1919; ORTÍZ DE LA TORRE, E. Y OTROS. *La escultura funeraria en La Montaña*. Santander, 1934; GÓMEZ BARCENA, M^a. J. *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Burgos, 1988. LAHOZ, M. L. *Escultura funeraria gótica en Álava*. Diputación Foral de Álava. 1996. SÁNCHEZ AMEIJERAS; R. *Investigaciones iconográficas sobre la escultura funeraria del siglo XIII en Castilla y León*. Universidad de Santiago de Compostela. 1993.

⁴⁶ TEIJEIRA PABLOS, M. D. "La iconografía marginal en la transición del Gótico al Renacimiento". *Actas del IX Congreso Nacional de Historia del Arte*. León, 1992. Págs. 377-388.

del programa. Esta clase de motivos puede hallarse en todo tipo de artes, aunque son especialmente frecuentes en las figurativas no exentas.

La condición de marginal no la tiene esta iconografía solamente por su situación en la obra, sino también por su accesoria participación en el programa elaborado para ella; su importancia con respecto a él estriba en el grado de matización de contenido que puede añadirle, el cual, a veces, es elevado porque completa el significado del conjunto de los grandes motivos religiosos.

Otro hecho que refuerza la idea de marginalidad de estas representaciones es que la parte profana no solía entrar en el programa iconográfico que elaboraba el comitente; ésta se dejaba habitualmente a discreción del artista al que se le encargaba la obra quien, en función de sus conocimientos, la adecuaba, más o menos apropiadamente, a la finalidad y al tono general de la iconografía principal de la obra.

Por el contrario, la mayor libertad con respecto al marco, la función, la proporción y el programa que tiene la temática profana marginal con relación a la principal, le proveen de la ventaja de poder ser utilizada en espacios que de otro modo estarían desaprovechados y le permiten extenderse a todo tipo de obras, siendo las más destacadas en escultura las sillerías de los coros, las portadas y los conjuntos funerarios. Estas características hacen que los ejemplos de obras en las que dicha temática es cuantitativamente importante sean muy abundantes, aunque es escasa su trascendencia cualitativa en el total de la iconografía de finales del gótico.

La iconografía marginal se desarrolla a lo largo de todo el gótico, pero se convierte en copiosa y generalizada a finales del periodo, siendo determinante para su abundancia y variedad el especial interés que la decoración y el carácter narrativo tienen en la figuración hispanoflamenca, dominante, sobre todo en Castilla, en la segunda mitad del siglo XV y primeras décadas del XVI.

El repertorio temático de esta iconografía podemos dividirlo en varios grupos⁴⁷:

⁴⁷ Este aspecto lo resumimos del libro de TEIJEIRA PABLOS, M. D. *Las sillerías....* - Op. cit. Pág. 140.

- Escenas que reflejan la vida cotidiana de todas las clases sociales, siendo las más frecuentes las de carácter lúdico y aquellas de las que se podía extraer una enseñanza moral o con las que podía establecerse una relación con algún tema religioso representado.
- Representaciones basadas en dichos populares, fábulas, proverbios, bestiarios y otros textos de contenido simbólico, todos ellos con una moraleja o una significación muy explícitas.
- Imágenes que reflejan de una forma crítica y satírica, o ambas cosas a la vez, el comportamiento de determinados sectores de la sociedad, especialmente del clero.
- Representaciones de figuras monstruosas que ponen de manifiesto el interés tardogótico por lo exótico y lo fantástico.
- Motivos vegetales muy variados, que unas veces poseen un exclusivo sentido ornamental pero que en otras a él unen un contenido simbólico.

Toda esta temática es la que encontramos en la capilla de Alcaraz, y ello hace difícil, como veremos, la interpretación de su significado. Es cierto que este desproporcionado efecto hubiera estado paliado si se hubiese concluido el sepulcro; de haberse labrado el embasamento, las paredes frontal y laterales, el vaso de piedra que sostiene al lecho y la escultura del fallecido, seguramente existiría en la capilla iconografía específica y propiamente religiosa. No obstante, y a la vista de lo que hubiera sido posible, incluso habiéndose realizado todo lo indicado con profusión iconográfica, el peso de la profana marginal hubiera sido enorme, y de ahí el gran interés que creemos que tiene el corpus escultórico del recinto fúnebre que estudiamos, apenas disminuido por la inconclusión de la tumba.

En todas las zonas geográficas españolas existen sepulcros sin representaciones, no ya del difunto, sino de personajes sagrados, escenas bíblicas, alegorías e, incluso, de motivos que puedan poseer algún significado funerario o escatológico; pero en ellas estos elementos religiosos no aparecen porque son tumbas desnudas iconográficamente. Aquí es distinto porque hay abundancia de representaciones, y por ello, el dominio casi exclusivo de la temática profana y la concreta icono-

grafía del arcosolio proporcionan, sin duda, originalidad a la capilla que estudiamos. Sin embargo, y aún sin la terminación del monumento funerario, creemos que el ámbito no quedaba desprovisto totalmente de temas religiosos porque suponemos que en la hornacina sobre el altar estaba colocado el grupo escultórico de *El llanto sobre Cristo muerto*, precisamente uno de los que se prestaban a un mayor dramatismo y de los que más frecuentemente, junto al de *La Piedad*, se representaban en los sepulcros de estilo gótico tardío. Este tema, que, como los demás de su clase, se solía realizar en los sepulcros como relieve en piedra o mármol, aquí se incorporaría como grupo exento en madera policromada -si bien con talla y punto de vista exclusivamente frontales-, proporcionando mayor realce emotivo al recinto al crear un clima en el que el dolor de los personajes sagrados por la muerte de Cristo produjese, en cierto modo, un efecto similar en los familiares y deudos en relación con la del difunto.

En la capilla de San Miguel se tallaron figuras y escenas moralizantes y alegóricas, una serie de animales, vegetales y objetos -en buen número simbólicos- y algunos temas mitológicos o fantásticos, todos inmersos en ese cajón de significado tan ambiguo que denominamos lo profano⁴⁸.

Para A. y H. Kraus⁴⁹, la preponderancia de lo profano frente a lo religioso es un rasgo común a todo el arte de las sillerías góticas españolas y en todos los países europeos y, por ello, opinan que la tolerancia hacia este hecho por parte de la Iglesia Católica no se debió a que este arte, aunque ostensiblemente profano -y en el que eran típicos los temas de alegría y fantasía-, expresara en realidad mensajes homiléticos que lo hacían aceptable a los clérigos, sino que obedecía mejor al hecho de que muchos eclesiásticos de aquella época eran receptivos a la totalidad de la experiencia del hombre sobre la tierra, y más tolerantes que los de tiempos posteriores con respecto a ella, cuando aparecía descrita en el arte o en la literatura, aun cuando tales descripciones fueran frecuentemente irreverentes e, incluso, obscenas.

⁴⁸ Ver ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Ed. Labor. Barcelona, 1967.

⁴⁹ KRAUS, D. y H. *Las sillerías...* Op. Cit. Pág. 79.

A veces se cincelan escenas que llaman la atención por el contraste existente entre su contenido y el carácter del lugar al que están destinadas⁵⁰, pero hay que pensar que en muchas existía un evidente deseo de moralización. Esta especial condición hace difícil separar lo que posee un contenido religioso de lo que se refiere únicamente a un tipo de comportamiento ya que pensamos que estos avisos a los fieles aparecen entremezclados con un mundo figurativo de significado ambiguo. Según Santiago Sebastián⁵¹ existió una temática profana pero en ella, y más en la incorporada en los escenarios sagrados, es difícil deslindar lo que se utiliza sin asomos de intención religiosa de lo que queda imbricado de mil modos diversos en la idea del cosmos, creado y dominado por Dios.

Para George Kubler⁵², en la Edad Media, la representación de escenas de la vida y del trabajo diarios, quedaba confinada a los márgenes de los manuscritos iluminados y a las partes menos importantes de los pórticos esculpidos, pero, al mismo tiempo, toda esta imaginaria secundaria de los trabajos de los meses y otros temas mundanos se incorporaba a una estructura de creencias teológicas, que aumentaban la importancia de su significado sacro. Ante el dominio de la autoridad de una religión con profundo implante institucional, la expresión popular quedaba subordinada a la estructura general de creencias religiosas hasta el extremo de no estar normalmente permitido que las representaciones mundanas o profanas tuvieran una existencia autónoma. Ninguna expresión mundana tenía autoridad fuera del marco de la religión y todo significado secular quedaba envuelto en la red de la iconografía religiosa.

Estos puntos de vista matizan los que se fueron imponiendo a finales del siglo XIX, el gran arranque del interés por el arte medieval, cuan-

⁵⁰ El catálogo de temas representados es enorme y son frecuentes escenas detalladas y minuciosas sorprendentes como las de defecación, lúbricas de todo tipo, rituales de besa-culo, relacionadas con todos los matices de la gula, figuras tirándose pedos (pétengueule), suflaculos, etc.

⁵¹ SEBASTIÁN LÓPEZ, S. *Iconografía medieval*. Etor/Arte. Donostia, 1988.

⁵² KUBLER, G. "Las artes, nobles y llanas", en *La dicotomía entre arte culto y arte popular*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1979. Pág. 13.

do algunos destacados autores comenzaron a difundir la idea del significado exclusivamente moralista de las obras realizadas para iglesias. Tal interpretación alcanzó uno de los momentos culminantes con los trabajos de Emil Mâle⁵³ y fue paradigmática, en lo que se refiere a la escultura figurativa de las sillerías⁵⁴, la opinión del belga Louis Maeterlinck, quien veía “sátiras” en todos los asuntos profanos. Autores más recientes han rechazado esta manera de pensar y al respecto, H. W. Janson dice que “hemos ido advirtiendo cada vez más que los pintores y escultores medievales (...) no se limitaban a realizar lo que les mandaba el clero, que en realidad disfrutaban de una considerable libertad para el ejercicio de su propia imaginación, de suerte tal que sus obras deben considerarse como complementarias a las fuentes literarias en la expresión de los pensamientos e ideas de su época...”⁵⁵, y María Dolores Teijeira considera que los estudios tradicionales sobre la iconografía profana representados en las sillerías de coro tardogóticas insistían repetitivamente en el carácter simbólico de los motivos utilizados y buscaban necesariamente un significado oculto a cualquier escena, incluso a la más sencilla. Según la autora citada, la interpretación que debe hacerse del sentido simbólico de esta iconografía no debe ser tan radical; la carga crítica y satírica es evidente en algunos conjuntos, pero esto no es extensible a todas las representaciones ya que muchos temas de los utilizados en los espacios marginales de las sillerías corales son simples representaciones de lo cotidiano, escenas sencillas que han de ser vistas como muestras del gusto de la época por lo narrativo y realista.

Isabel Mateo cree que es innata en el hombre su inclinación a plasmar gráficamente sus impresiones del mundo que le rodea -constituyendo sus manifestaciones artísticas en las sillerías un auténtico testimonio de la vida y de las circunstancias de la sociedad que las produjo- pero también expone que el estudio de los temas profanos en las sillerías de coro le ha llevado a la conclusión de que, incluso los relie-

⁵³ MALE, E. “ L’Art symbolique à la fin du Moyen Age”. **Revue de l’Art Ancien et Moderne** XVIII (1905). Págs. 195-209.

⁵⁴ Cit. Por KRAUS, D. y H. En *Las sillerías..* Op. Cit. Pág. 80.

⁵⁵ *Ibidem*.

ves de interpretación equívoca, tienen carácter moralizador⁵⁶ y al respecto, en uno de sus trabajos escribe: “En diversas ocasiones hemos rechazado la calificación de profanas que se les ha dado y de obscenas con que se ha tildado a no pocas de ellas, pensando que no son otra cosa que representaciones con sentido moralizador a descifrar”⁵⁷.

Teijeira Pablos⁵⁸ pone de manifiesto que el uso frecuente de este tipo de iconografía “en obras de carácter religioso y dentro del propio espacio sagrado puede asombrar a la mentalidad actual, pero no resultaría extraño para el hombre contemporáneo, religioso o laico, acostumbrado a observar con frecuencia escenas similares a las talladas y cuya mente no solía separar el mundo religioso del mundo profano, antes bien ambos estaban indisolublemente unidos dentro de la idea general de que toda criatura era obra de Dios y como tal tenía derecho a ser representada en el templo, lugar que resumía y exaltaba la obra divina. Sin embargo, aunque había lugar para todos en la casa de Dios cada uno debía ocupar el suyo propio en un mundo fuertemente jerarquizado. La extensión de la protección divina a todos los seres vivientes fue tomada como principio por una iglesia deseosa de seguir controlando todos los ámbitos de la sociedad del momento y de mantener la organización tradicional. La permisividad clerical con estos temas parece ser algo calculado, como lo eran las fiestas de subversión y algunas diversiones populares. Todo ello suponía una válvula de escape, controlada y manejada por el estamento eclesiástico, que aliviaba temporalmente las tensiones sufridas por una sociedad sometida tradicionalmente a fuertes presiones”.

No obstante, aunque haya estudiosos que consideren que muchos de los temas profanos son sencillamente manifestaciones exuberantes de ánimo festivo o de un atento interés por el mundo circundante, creemos que en el arte figurativo gótico es esencial tener presente la dicotomía interpretativa ya que en sus representaciones se pasa fácil-

⁵⁶ MATEO GÓMEZ, I. “Algunos temas profanos en las sillerías de coro góticas españolas”. Rev. **Archivo Español de Arte** n.º. 170. Madrid, 1970. Pág. 181 y ss.

⁵⁷ Ibidem. “Fábulas, refranes y emblemas, en las sillerías de coro góticas españolas”. Rev. **Archivo Español de Arte** n.º. 194. Madrid, 1976. Pág. 145.

⁵⁸ TEIJEIRA PABLOS, M. D. *Las sillerías...* - Op. cit. Pág. 141.

mente del significado religioso al profano y de éste de nuevo al primero, y aunque estudiamos el conjunto de relieves de una época, comienzos del siglo XVI, en la que se inicia la mentalidad moderna –en la que, en principio, una visión científica del universo no tiene que estar necesariamente vinculada a ciertas creencias- lo sagrado, de un modo u otro, aún lo impregna todo.

En este sentido, Santiago Sebastián⁵⁹ indica que no debe olvidarse que la Edad Media rara vez ha inventado y que generalmente se ha limitado a beber en las fuentes antiguas, en las que a menudo ya había un intento de moralización y en las que aparecen los primeros comentarios simbólicos. Yarza Luaces⁶⁰ pone de manifiesto que aunque el estudio de la iconografía profana parece actualmente más atractivo que el más conocido de la iconografía sagrada, las dificultades de interpretación que entraña hacen que, a pesar de ello, sea el más descuidado; no obstante, considera que existen datos suficientes para que se ponga de manifiesto hasta qué punto colabora a perfilar una visión completa de la sociedad gótica hispana; este autor advierte de la necesaria cautela que hay que seguir en su estudio ya que por una parte es preciso tener en cuenta el entorno más inmediato y por otra el que ni el prehumanismo castellano del siglo XV⁶¹ deja de hundir sus raíces en el mundo religioso, y más aún, en las imágenes supuestamente profanas porque normalmente éstas se integran en una visión cosmológica cristiana. Del mismo modo que en las formas, la persistencia de esas ideas en la temática durante las primeras décadas del siglo XVI es algo que ha de quedar fuera de toda duda.

También pone de relieve esta cautela y las dificultades que presenta la interpretación Isabel Mateo, quien escribe que la certera interpretación del significado de las escenas requiere el más perfecto conocimiento posible de los usos, costumbres y circunstancias diversas de la época y sociedad en que se produjeron⁶².

⁵⁹ SEBASTIÁN LÓPEZ, S. *Iconografía...* Op. Cit.

⁶⁰ YARZA LUACES, J. *Baja Edad Media. Los siglos del gótico*. Vol. IV de la Introducción al Arte Español. Madrid, 1992. Pág. 172 y ss.

⁶¹ CAMILLO, O. di. *El humanismo castellano del siglo XV*. Valencia, 1976.

⁶² MATEO, I. "Fábulas..."- Op. Cit. Pág. 145.

Conscientes de esta problemática, intentaremos una aproximación interpretativa de la iconografía esculpida de la capilla de la iglesia de San Miguel. Para ello tendremos especialmente en cuenta, además de los específicos sobre escultura funeraria ya reseñados, algunos de los trabajos publicados sobre las sillerías de coro góticas españolas con figuras⁶³. La razón es que la escultura marginal que presentan estos macroconjuntos de relieves en madera tiene semejanzas con la que se esculpía en piedra en las portadas interiores de las capillas, en los sepulcros y en otros elementos arquitectónicos. Su gran variedad temática –con gran presencia de la profana-, su inclusión en ámbito sagrado, la finalidad de la utilización de las artes plásticas como medio de expresión y divulgación de las ideas de la época, el uso de las mismas fuentes de inspiración, la manifestación de similares contenidos, son notas comunes que hacen que las investigaciones en uno u otro campo escultórico puedan ser mutuamente reveladoras y aplicables en el estudio de los mismos. Además, en nuestro caso, la ejecución de la mayoría de las sillerías góticas pertenece a un periodo cronológico directamente relacionado con el que creemos que se esculpieron nuestros relieves⁶⁴. Por todo ello, consideramos el referente plenamente válido y de obligada consulta para nuestro propósito de interpretar la iconografía de la capilla de la iglesia de San Miguel y de ahí las frecuentes relaciones que con él estableceremos.

⁶³ Serán frecuentes las referencias a diversos estudios publicados:

- Isabel MATEO: *Temas profanos en la escultura gótica española. Sillerías de coro*. Madrid, 1979 y diversos artículos –basados fundamentalmente en los análisis interpretativos de las misericordias- en la revista **Estudio Español de Arte**.
- Dorothy y Henry KRAUS. *Las sillerías góticas españolas*. Madrid, 1984.
- María Dolores TEJEIRA PABLOS. *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española. El grupo leonés*. Ed. Universidad de León. 1999.
- A. A. ROSENDE VALDES. “Iconografía marginal: las fábulas en las sillerías de coro gallegas”, en **Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar**, 24 (1986). Págs. 95-114. También la iconografía de las misericordias de la sillería de coro –en este caso francesas- es la base principal del trabajo de GAIGNEBET, C. y LAJOUX, J. D. *Art profane et religion populaire au Moyen Age*. París, 1985.

⁶⁴ Las sillerías góticas españolas con figuras aparecen a partir de 1450 pero en la mayoría de los casos se labraron entre las últimas décadas del siglo XV y primeras del XVI. Ver KRAUS, D. y H. *Las sillerías....*- Op. cit. y TEJEIRA PABLOS, M. D. *Las sillerías....*- Op. cit.

Para el estudio del conjunto de relieves de la capilla del Rosario haremos tres grupos: uno, en el que no captamos una idea iconográfica unitaria, constituido por los de la portada -especialmente los de su cara interna-; otro, el de las ménsulas e impostas, en donde creemos ver, al menos, relaciones temáticas entre las diferentes representaciones; y el tercero, con una línea programática bien definida, formado por los del arcosolio. Comenzaremos por el grupo primero.

5.1.- *Los relieves de la portada.*

Los temas seculares que presentan las dos caras son de índole muy variada y creemos que cubren una amplia extensión de la vida, de la mentalidad y de la fantasía tardomedievales.

Cuando A.y H. Kraus estudian las sillerías góticas españolas establecen una clasificación temática del impresionante número de representaciones que globalmente tratan. Así lo hacen también Isabel Mateo, aunque mucho más restringida que la anterior, y Redondo Cantera, esta autora en función de las de los sepulcros españoles del siglo XVI. Nosotros utilizaremos las entradas que de las mismas precisemos para nuestro objetivo, aunque matizándolas con otras apreciaciones cuando sea considerado conveniente.

5.1.1.- Temática vegetal.

Es indudable que la vegetación esculpida en la capilla -no sólo la que figura en la parte externa de la portada- tiene un papel ornamental pero pensamos también que, aunque, quizás, no proceda ver un fundamento simbólico en la utilización de cualquier tema vegetal, a una parte de ella puede atribuírsele un contenido simbólico y que éste es más frecuente en el arte escultórico de lo que se suele creer. Ana María Quiñones pone de relieve en uno de sus trabajos⁶⁵ que existe este valor en un gran número de elementos vegetales calificados solamente de ornamentales pero que, generalmente, la flora esculpida integrada en la arquitectura religiosa ha sido relegada a un segundo pla-

⁶⁵ QUIÑONES, A. M^a. *El simbolismo vegetal en el arte medieval*. Ed. Encuentro. Madrid. 1995.

no con respecto a la figurada, a la que se ha considerado marcada por un fuerte carácter simbólico y sobre la que se han centrado la inmensa mayoría de los estudios de iconografía medieval publicados.

Uno de los problemas que presenta la interpretación de su significado es la dificultad de identificación de las plantas porque pueden ser plasmadas de muy diversa manera, encontrando formas que van desde un gran naturalismo hasta un alto grado de geometrismo y abstracción. Aunque en el gótico, en general, es muy superior el tratamiento realista de lo representado que en el románico, no siempre se sabe reconocer la especie vegetal. Así nos ocurre con la banda ancha del semicírculo de la portada; identificamos algunas -entre ellas la adormidera-, pero en tan escaso número que no nos es posible ofrecer una interpretación completa y, por tanto, un significado global. No ocurre esto con un diseño vegetal muy abundantemente esculpido en la parte externa de la portada -y también a lo largo de la moldura de las impostas-: la rosa o roseta. Trataremos de ella.

La roseta gozó en el arte románico de una amplísima diversidad morfológica, bien como flor hexapétala husiforme, o bien como flor de marcado botón central con cuatro, seis, ocho, o más pétalos radiales; a veces, incrita en círculos, a veces, en una sección cuadrada⁶⁶. Las que aparecen en la capilla de la parroquial de San Miguel son del tipo de botón central con cuatro pétalos radiales inscritos en un marco cuadrado, con la excepción de las dos de las enjutas que poseen un mayor número de pétalos y un diseño circular.

Ana María Quiñones escribe “que teniendo en cuenta la reiterada presencia de las rosetas en portadas, con un papel relevante en la decoración de arquivoltas, tímpanos, cimacios y capiteles, tanto en el Románico oficial como en el rural, y el fuerte carácter simbólico que preside la escultura románica, todo parece indicar que estas flores, captadas con mayor o menor naturalismo, no carecen de contenidos simbólicos”⁶⁷. M. Guerra considera “la rosa o roseta de cuatro, seis, ocho o doce pétalos, tanto estática como dinámica, un adorno de signo

⁶⁶ Ibidem. Pág. 204.

⁶⁷ Ibidem.

celeste, muy frecuente en el arte Románico que suele acompañar al símbolo de la Redención”⁶⁸. R. Pinedo ve en las flores de cuatro pétalos el símbolo de la Humanidad de Cristo⁶⁹. Oesterreicher-Mollwo hace referencia a que ya desde antiguo, en el simbolismo cristiano se le atribuían numerosos significados, entre ellos el del renacer místico⁷⁰, y el mismo sentido recogen J. Chevalier y A. Gheerbrant, quienes añaden que debido al simbolismo de regeneración que desde la antigüedad se le atribuye, se depositaban rosas sobre las tumbas⁷¹. A todo esto, Ana María Quiñones añade que junto al valor del número de pétalos -el cuatro es símbolo de la tierra- también están presentes otros inherentes a la naturaleza misma de cada flor, considerada símbolo de vida y regeneración, por una parte, y de perfección y de pureza espiritual, por otra; para esta investigadora, la idea que igualmente parece transmitir es la de que “Cristo es la flor y el ornato del mundo”, tal y como afirmaban Orígenes, Beda y San Agustín.

No conocemos argumentos que impidan considerar que las rosetas pasaran con el mismo significado al arte gótico. En la capilla de la iglesia de San Miguel, la roseta es el motivo más abundante, no sólo de la portada sino también de todo el conjunto escultórico, y el que llena las molduras más significativas de la cara exterior de la portada, bordea su perímetro y corre en las de las impostas que, ya en el interior de la estancia, unen las ménsulas sobre las que cabalgan los arcos de la bóveda. Pensamos que esa abundancia tiene, además de una importante funcionalidad ornamental, un significado simbólico; las relaciones que han establecido los autores anteriormente citados –referencias a la Redención, a la regeneración y a la figura de Cristo- están en perfecta armonía y en consonancia con la finalidad sepulcral a que se destinaba la capilla y, por tanto, creemos que las rosetas que estudiamos pueden ser interpretadas en el mismo sentido.

⁶⁸ GUERRA, M. *Simbología Románica: el cristianismo y otras religiones en el Arte Románico*. Madrid, 1978. Pág. 196.

⁶⁹ PINEDO, R. *El Simbolismo en la Escultura Medieval Española*. Madrid, 1930. Pág. 28. Cit. QUIÑONES, A. M^a. *El simbolismo....*- Op. Cit. Pág. 204.

⁷⁰ OESTERREICHER-MOLLWO, M. *Símbolos*. Ed. Rioduero. Madrid, 1983.

⁷¹ CHEVALIER, J. Y GHEERBRANT, A. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, 1988.

Toda la banda esculpida de la zona interior de la portada está cubierta por una vegetación de fondo constituida por un entramado arbustivo del que como un jardín o una especie de Árbol de la Vida van surgiendo figuras y motivos de variada temática, algunos, como las flores, los frutos y las hojas de las plantas, como productos naturales del mismo; otros, utilizándolo como soporte (casos de los relieves del águila y del hombre); los restantes como ficticios frutos, alegóricos o simplemente alusivos, con los que el escultor trataba de llevar al espectador una visión del mundo de la época.

Esta vegetación de fondo de un conjunto escultórico es característica del gótico y aún más del gótico Reyes Católicos. Las superficies, que ponen de manifiesto un *horror vacui* típico, se tapizan con un manto vegetal que sólo deja el lugar justo, a veces ni esto, para que surjan las diferentes figuras. Ejemplos señeros de la época son: la portada del Colegio de San Gregorio y la portada de la iglesia de San Pablo, ambas en Valladolid, y las arquerías —aquí en disputa con motivos textiles— de los patios del citado Colegio y del Palacio del Duque del Infantado en Guadalajara; así mismo, como ya se expuso, es característica de las arquivoltas, roscas y frentes con decoración de los arcosolios y de las franjas ornamentales externas de los mismos, y de las portadas, como se puede ver en la de la Sala Capitular de la catedral de Toledo y en la rosca e intradós de la primera arquivolta de la ya citada de la iglesia de la Trinidad de Alcaraz. Éste es el carácter, salvando todas las distancias entre la magnitud de los ejemplos y de la pieza que estudiamos, que vemos en la capilla alcaraceña.

En la portada que nos ocupa, los elementos propiamente vegetales se tratan con la misma profundidad de relieve que los restantes motivos y se intercalan alternativamente con ellos, de forma que se convierten en el grupo temático más numeroso. En él figuran hojas, flores y frutos.

Las hojas son abundantes, responden a muy diversa morfología (ver las fotos 31 a 39) y no hemos conseguido atribuirles significado concreto alguno. Solamente podríamos decir que participan del simbolismo general del reino vegetal, lo que es muy poco.

Como en las hojas, tampoco hemos identificado las flores representadas y, por tanto, no podemos proporcionarles el simbolismo pro-

pio que cada flor posee; no obstante, ya dijimos antes que en general podía ser considerada como un símbolo de vida y regeneración, aunque también podemos añadir que puede aludir, debido a que se marchitan pronto, a la fugacidad natural de las cosas⁷². El único diseño inequívocamente floral es el Pi.9 (ver foto 55), los otros que podrían considerarse como tales, los Pi.6 (ver foto 48), Pi.13 (ver foto 51), Pi.19 (ver foto 57), Pi.20 (ver foto 53) y Pi.21 (ver foto 40) no lo son tanto; por su forma, los dos primeros se pueden relacionar con la representación de una clase de fruto, ambigua, a la que pronto nos referiremos.

Los frutos, al contrario que las hojas, son poco variados y se reducen a tres clases: piñas (ver fotos 35, 41, 42 y 62), adormideras (ver fotos 41, 42 y 43) y una tercera (ver fotos 44 a 50), la que relacionamos con los diseños florales mencionados en el párrafo anterior, cuya identificación nos produce muchas dudas, que luego expondremos.



Foto 31.- Portada -Pi.2-. Hojas. (Fot. S. Vico)



Foto 32.- Portada. -Pi.8-. Hojas. (Fot. S. Vico).

⁷² REVILLA, F. *Diccionario de Iconografía*. Ed. Cátedra. Madrid, 1990.



Foto 33.- Portada -Pi.12-. Hojas. (Fot. S. Vico).



Foto 34.- Portada -Pi.22-. Hoja. (Fot. S. Vico)



Foto 35.- Portada -Pi.24-. Piña y hojas. (Fot. S. Vico).



Foto 36.- Portada -Pi.29-. Hojas. (Fot. S. Vico).



Foto 37.- Portada -Pi.32-. Hojas. (Fot. S. Vico).



Foto 38.- Portada -Pi.34-. Hojas. (Fot. S. Vico).



Foto 39.- Portada -Pi.30-. Hojas. (Fot. S. Vico).



Foto 40.- Portada -Pi.21-. Flor. (Fot. S. Vico).



Foto 41.- Portada -Pi.33-. Piñas y frutos de adormidera. (Fot. S. Vico).



Foto 42.-Portada -Pi.28-. Piña y frutos de adormidera. (Fot. S. Vico).



Foto 43.- Portada -Pi.25-.Frutos de adormidera. (Fot. S. Vico).

Las piñas y granadas eran motivos ornamentales habituales en el gótico y casi obligados en el siglo XV –costumbre que continuó a lo largo del XVI- cuando se trataba de decoraciones en los tejidos –especialmente terciopelos-, alfombras y guadamecés. Tal era su uso que su reproducción, además de conformar la vestimenta de los personajes, constituía la mayoría de los fondos de las pinturas del periodo. Sin embargo, en la capilla, la piña tiene un sentido diferente. Desde la época clásica ha indicado inmortalidad por ser el fruto de un árbol de hoja perenne que se renueva constantemente. Para el cristiano medieval significaba la inmortalidad del alma y con frecuencia se relacionaba con el árbol de la vida. Desde su incorporación a los programas iconográficos de Cluny, su importancia simbólica debió jugar un papel primordial ya que el dogma al que daba forma sensible, por su carga positiva como premio supremo para el buen cristiano, debió ser particularmente importante en aquella sociedad.

Los que consideramos frutos de la adormidera, planta de propiedades narcóticas bien conocidas desde la antigüedad, se presentan con un característico arracimado de pocas unidades, siempre tres en nuestro caso, con pedúnculos que parten de un punto común y una protuberancia terminal.

Morales y Marín⁷³ y Oesterreicher-Mollwo⁷⁴ indican que esta planta se ofrecía a Démeter como símbolo de la tierra, pero también como del sueño y del olvido. Magnien⁷⁵ escribe que la adormidera, que se ofrecía a Démeter, simbolizaba la tierra, pero representaba también la fuerza del sueño y del olvido que se apodera de los hombres después de la muerte y antes del renacimiento. Según Chevalier y Gheerbrant⁷⁶, la tierra es, efectivamente, el lugar donde se operan las transmutaciones: nacimiento, muerte, olvido y resurgimiento; por ello, dicen, se comprende que esta planta fuese el atributo de la men-

⁷³ MORALES Y MARÍN, J. L. *Diccionario de Iconología y Simbología*. Ed. Taurus. Madrid. 1984.

⁷⁴ OESTERREICHER-MOLLWO, M. *Símbolos...* - Op. cit.

⁷⁵ MAGNIEN, V. *Les mystères d'Éleusis (leur origine, le rituel de leurs initiations)*. París, 1950. Pág. 136.

⁷⁶ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. *Diccionario...* - Op. cit.

cionada diosa. Hall⁷⁷ añade que la planta era atributo de Hipno, dios griego del sueño, y de Morfeo, el dios de los sueños y de la noche personificada. A la vista de todo lo expuesto, parece claro que este significado pasó al mundo cristiano y que en él, este fruto se convirtió en símbolo del tránsito de esta vida a la otra, del espacio de tiempo que transcurre desde el abandono de este mundo y la llegada al más allá; por tanto, su sentido funerario justifica plenamente su presencia en el programa iconográfico de la capilla.

En el caso del fruto restante encontramos cierta heterogeneidad de diseños. En Pi.27 (ver foto 44), podemos ver una especie de panocha con las hojas de la vaina parcialmente enrolladas; por similitud formal tendríamos que aceptar que Pi.5 y Pi.10 (ver fotos 45 y 46) también son el mismo fruto, y por la misma razón de semejanza, quizás se puedan considerar de la misma planta las flores citadas un poco antes. Tienen cierto parecido con los precedentes los frutos representados en Pi.3 y Pi.6 (ver las fotos 47 y 48), pero su posición e incurvación difieren bastante; aún ofrecen mayores dudas Pi.15 y Pi.16 (ver fotos 49 y 50) que, aunque conservan ciertos matices de los primeros, ya casi pierden su parecido con ellos.

La morfología que presentan estos frutos no se ajusta a ninguna especie que conozcamos. Se podría pensar en los tallos fértiles del equiseto, que terminan en los esporangios y tienen vainas en los entrenudos, pero las diferencias son acusadas. Puede ser una forma híbrida, una reproducción poco fiel del modelo que se quería representar o, incluso, un elemento vegetal resultado de la fantasía del artífice y totalmente desvinculado de la flora real y simbólica conocida. A pesar de ello, podemos atribuirle el simbolismo general que siempre se da en los frutos con multitud de semillas -granada, calabaza, etc.- que no suele ser otro que el de fuente de vida abundante, resurrección, regeneración y alimento de inmortalidad.

⁷⁷ HALL, J. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Alianza Editorial. Madrid, 1987.



Foto 44.-Portada -Pi.27-. Fruto vegetal. (Fot. S. Vico).



Foto 45.-Portada -Pi.5-. Fruto vegetal.
(Fot. S. Vico).



Foto 46.-Portada -Pi.10-. Fruto vegetal.
(Fot. S. Vico).



Foto 47.-Portada -Pi.3-. Fruto vegetal.
(Fot. S. Vico).



Foto 48.-Portada -Pi.6-. Flor y fruto vegetal.
(Fot. S. Vico).



Foto 49.-Portada-Pi.15-. Frutos vegetales.
(Fot. S. Vico).



Foto 50.-Portada-Pi.16- Fruto vegetal.
(Fot. S. Vico).

A nuestro parecer, un conjunto vegetal tan diverso como el de la portada se presenta, por una parte, como base esencial de su estructura ornamental y como panorámica alusión al variado reino vegetal en su dimensión de parte integrante y necesaria de la totalidad del mundo en el que vive el hombre, pero, por otra, el concurrente simbolismo que poseen las especies representadas nos induce a pensar que, además del anterior, existe un significado global constituido por la suma de las aportaciones simbólicas individuales de cada elemento diferente esculpido. Las referencias a fugacidad, sueño, tránsito, tierra, regeneración, renacimiento, vida, inmortalidad, redención... proporcionan, sin duda, un contexto plenamente concordante con la finalidad funeraria del recinto y con la conceptualización y la mentalidad religiosas de la época. Contexto en el que se va a integrar armónicamente, tanto en lo estético-formal como en el contenido, el resto de la iconografía de la portada.

5.1.2.- Figuras de animales.

En el Románico, casi todo el mundo animal vino a ser representado en imágenes literarias y plásticas tomando a sus representantes, seres inferiores al hombre, como *exempla* que ofrecían modelos a imitar. Tanto el *Physiologus*⁷⁸ como los bestiarios están en esa misma línea. Este conocimiento de los animales en la época románica, y que en buena parte se extiende a lo largo del gótico, nada tiene de común con las ciencias naturales ya que no se les describe como consecuencia de la observación; se trata de presentar al animal tal como figura en el universo creado por Dios, por lo que se muestra su aspecto físico y su comportamiento dentro de una significación religiosa y moral, si bien el realismo que se va imponiendo en el siglo XV haga que frecuentemente exista un mayor parecido óptico con lo representado que en siglos precedentes.

Está generalmente aceptado el punto de vista que considera que estos animales tienen un significado teológico seguro, como si cons-

⁷⁸ Ver: ESTEBAN LORENTE, J. F. *Tratado de Iconografía*. Ed. Istmo. Madrid, 1990. Pág. 365.

tituyeran un bestiario de referencia puramente simbólico, ideado siglos antes por mentalidades monásticas que los interpretaron como representaciones del bien y del mal, más a menudo de éste último. En este sentido, Santiago Sebastián considera que un aspecto interesante de la iconografía animalística medieval viene de la relación que se estableció entre el animal y el pecado; el animal era la demostración de las cosas invisibles, es decir, de lo que era signo de Dios, lo que permitía al hombre sabio conocer su poder y presencia en el camino de la salvación al descifrar el simbolismo; de acuerdo con la mentalidad bíblica, los animales podían ser buenos y malos y éstos hacer referencia al diablo, pecados y vicios. Por el contrario, D. y H. Kraus piensan más bien que los artistas veían a los animales como seres familiares de la vida diaria, con rasgos sencillos, útiles y, a menudo, amables. Algunos de ellos aparecen en forma de narración, como una manifestación de la tendencia milenaria del hombre a elaborar fantasías sobre las criaturas que la naturaleza le ofrecía. No obstante, admiten que hay cierto número que sí poseen un doble significado, aunque el segundo tampoco tenga que ser necesariamente teológico. Así pues, según esta opinión, se puede pensar que el grupo de animales tiene en gran parte un interés temático rutinario, excepto cuando son aplicables interpretaciones alegóricas o simbólicas, aunque para tomar en consideración este aspecto algo tiene que estar explicitado en la forma de su presentación o en el contexto de su acción; cuando esto ocurre, y es frecuente que así sea, el mensaje simbólico del animal no es fácil de descifrar porque en el discurso se interfieren informaciones que provienen de diversos ángulos, no siempre coherentes, resultando, a veces, que se pueda significar una cosa y también la contraria, tal es la ambivalencia de su contenido.

Siendo la de la iglesia de San Miguel una capilla funeraria puede pensarse que el significado emblemático que se le atribuye a algunos animales está relacionado con la teología de la muerte y de la salvación y con las cualidades que adornaban al personaje que iba a ser enterrado y de las que se quería dejar constancia pública e imperecedera a través de su objetivación plástica. Aunque en los relieves no hay muestras específicas de ello, podría ser leída en este sentido la presencia

del águila, del perro echado y encadenado y, con más reparos, del pseudoelefante.

El sentido simbólico del águila (ver foto 51) está muy extendido y sus interpretaciones y significados son muy diversos. Su fuerza y resistencia, así como su vuelo, han sido las características decisivas de su simbolismo; siendo un ámbito funerario nos parece lógico que la intencionalidad concreta de la presencia en la portada sea aludir a su capacidad para emprender largos vuelos, aquí como referencia al viaje eterno. Otra interpretación apropiada podía ser la de la justicia, al ser este ave el símbolo de dicha virtud cardinal. Así pues, creemos que en la capilla el águila se representó con una doble significación: una, de eternidad; otra, de justicia, ésta como alusión a una de las virtudes que se quería destacar de la persona que encargó el programa.



Foto 51.-Portada -Pi.13-. Águila y flor. (Fot. S. Vico). Foto 52.-Portada -Pi.17-. Perro. (Fot. S. Vico).

El perro (ver foto 52), símbolo de defectos y virtudes, es emblema universal de la fidelidad –de todas las fidelidades- y su representación es constante en el arte funerario gótico donde aparece con gran frecuencia en los sepulcros de cronología tardía ocupando lugares

característicos, bien en la grada de la cama o bien en el entorno próximo a la escultura -a los pies, al lado de las piernas o, incluso, acurrucado entre los pliegues del vestido de su dueña-. Dentro de su simbología fundamental, ya indicada, en el ámbito funerario de un varón noble se suele referir a la fidelidad del caballero hacia su rey; lógicamente, en San Miguel no puede hallarse dicha connotación en los lugares habituales al no concluirse el sepulcro, pero la representación de un perro sí se talló en la parte interna del arco de la portada; aquí, al estar sujeto el animal por una cadena, tener la cabeza ladeada hacia ella y mostrar su lengua como lamiendo, se puede pensar en una matización del sentido de fidelidad expuesto anteriormente ya que desde muy antiguo esta actitud aludía a la obediencia.

El elefante también constituía un símbolo universal, en este caso de la fuerza y de la potencia; además, en la Edad Media se convirtió en emblema de la sabiduría, de la piedad y de la templanza, considerándosele como un animal casto.

Jourdain de Séverac⁷⁹ indica que este animal era extraordinario: por su tamaño, por su volumen, por su fuerza y también por su inteligencia en la que “sobrepasan a todos los animales del mundo”. En su descripción, el autor desea dar al propio tiempo la impresión de una fuerza admirable (sitúa al elefante al mismo nivel que el rayo, fenómeno celeste) y de asombro. Esta lectura que puede hacerse de la representación de un elefante, más o menos realista, en la capilla de Alcaraz puede quedar empañada porque al animal (ver foto 53) se le representa, sin que sepamos razón alguna, con dos extremidades únicamente, las posteriores; esto lo convierte en un ser extraño, hasta el punto de hacernos dudar de si debe estar incluido en este grupo temático o en el siguiente, el de seres fantásticos o monstruosos. Nos hemos decidido a dejarlo aquí porque a la vista de las descripciones y grabados que de este animal realizan los viajeros bajomedievales se ve que es frecuente que el aspecto no responda totalmente a su fisonomía real; ejemplo de ello lo tenemos en un grabado de los que ilustran el libro

⁷⁹ JOURDIN DE SÉVERAC. *De Majori India*. Pág. 48. Cit. por KAPPLER. C. *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Ed. Akal. Madrid, 1986. Pág. 218 y ss.

de viajes de Mandeville, en él se representa al elefante con pezuñas de buey y orejas como alas de murciélago.

Por todo ello, y aunque su sentido emblemático pueda ser enigmático, nos inclinamos a considerar su inclusión en el conjunto escultórico como otra referencia a un atributo personal que se quiere hacer resaltar del mandatario de la obra.



Foto 53.-Portada -Pi.20-. Pseudoelefante y flor.
(Fot. S. Vico).



Foto 54.-Portada -Pi.11-. Aves afrontadas.
(Fot. S. Vico).

Por el contrario, las aves afrontadas y simétricas (ver foto 54) no nos sugieren nada en el sentido anterior. Su esquema es oriental y desde el primer cristianismo fue pasando a los distintos estilos cristianos medievales. Esta composición fue utilizada en el paleocristiano como tema funerario y así podemos verlo en el sarcófago denominado de "San Vicente" del Museo de Bellas Artes de Valencia y en el de Ithacio (Oviedo), en el que en uno de sus laterales se representaron escenas de dos pájaros afrontados alrededor de cántaros del agua de la inmortalidad. También los visigodos lo utilizaron frecuentemente -como muestran dos de los capiteles del crucero de la iglesia de San Pedro de la

Nave-, y mantuvieron vigente el tema de las aves afrontadas teniendo como elemento nuclear y eje de simetría un cántaro -símbolo de la inmortalidad-, como aparece en la placa de barro cocido estampillado del Museo Arqueológico de Córdoba. En los capiteles románicos fue habitual la utilización del diseño de las aves afrontadas simétricas con respecto a un elemento vegetal que actúa como eje central.

A la vista de todo esto, hay que considerar que el significado del relieve alcaraceño responde al sentido funerario al que pertenece y que constituye otro símbolo que refuerza la idea de inmortalidad tantas veces presente en la capilla. Al observar la tipología de los picos de las aves, nos surge la idea de relacionarlas con especies americanas y, por tanto, de ver en la portada un novedoso tema iconográfico incorporado como consecuencia del enorme eco que en la época produciría el descubrimiento y el comienzo del conocimiento de un nuevo mundo. No obstante, la sugestiva hipótesis, hoy por hoy, nos parece inviable⁸⁰.

⁸⁰ Llegamos a pensar, que la representación de estas aves y la de algunos frutos de la portada (Pi-27, Pi-3, Pi-6, Pi-15 y Pi-16) -posibles formas híbridas de la panocha del maíz, morfológicamente inexactas precisamente por no conocerse aún bien este fruto-, podían ser alusiones a la fauna y a la flora del Nuevo Mundo, consecuencia del interés propio de los tiempos, que comenzaban a recogerse en los corpus plásticos, especialmente en aquellos que reflejaban un cuadro, más o menos general, de la época. Que las noticias e informaciones que venían del Nuevo Mundo llegaran pronto a la Alcaraz de los primeros años del siglo XVI es perfectamente factible porque por entonces la ciudad era un concejo importante que participaba de lleno, con personalidad y brillo propios, en los avatares políticos, económicos y culturales de la Castilla de la época. Los diversos estudios históricos y artísticos publicados sobre la población en el medievo y en el periodo renacentista así lo ponen de manifiesto. La mención de Andrés de Vandelvira, Miguel Sabuco y Pedro Simón Abril, alcaraceños ilustres del siglo XVI, claramente lo pregonan. Sus vicisitudes políticas, la existencia de espléndidas obras de arte desde la segunda mitad del siglo XV, en las que se tienen noticias de la participación de artistas importantes, la fama de sus alfombras, etc. no hacen más que corroborar que Alcaraz era una ciudad viva, activa, interrelacionada y avanzada de ese tiempo. Por tanto, podría parecer perfectamente posible que una docena de años -la que transcurre desde el descubrimiento de América hasta la ejecución de la capilla de San Miguel- fuese suficiente para que la plástica del recinto registrase las aportaciones que estaba proporcionando el conocimiento del nuevo continente y que con ellas se enriqueciese la visión cosmogónica que hasta entonces se poseía. Sin embargo, creemos que la hipótesis no es viable, al menos por ahora, porque la morfología de las posibles mazorcas y la de los picos de las aves es una base poco firme como para, ni siquiera, formularla, y porque no tenemos noticia de que llegasen a España grabados sobre la fauna y la flora americanas con el suficiente margen temporal como para que sirviesen de modelos a los artistas de la capilla: desde luego, a la vista de las fechas en las que llegan los primeros grabados con representaciones de los indios (ver: Santiago SEBASTIÁN, *Iconografía del indio americano. Siglos XVI-XVII*. Ed. Tuero, Madrid, 1992) hay que pensar que no ocurrió así.

El coro de monos cogidos de la mano (ver foto 55) y el oso gaitero (ver foto 56) pensamos que pueden incluirse en ese apartado, frecuente en los repertorios escultóricos profanos góticos, del humor o de las situaciones ridículas. En el primer caso, la seriedad, compostura y concentración de los animales, seguramente una familia, puede ser una irónica alusión a la muy diferente disposición que adoptaban muchas veces los hombres en la discusión de temas importantes. En el segundo, estamos ante una estampa contemplada frecuentemente a lo largo de la plástica de todo el medievo: las escenas juglarescas –de extraordinaria acogida por todos los estamentos sociales en el mencionado periodo-. Los zaharrones, personajes afines al juglar dedicados al espectáculo, mostraban osos y simios amaestrados y animales de toda especie que proporcionaban regocijo y pura diversión a los espectadores. Entre ellos debieron ser habituales los animales músicos; en concreto, en la sillería de la catedral ovetense puede verse a un hombre bailando al son de una gaita que toca un mono⁸¹.



Foto 55.- Portada -Pi.9-. Flor y corro de monos.
(Fot. S. Vico).



Foto 56.- Portada -Pi.26-. Oso gaitero.
(Fot. S. Vico).

⁸¹ KRAUS, D. y H. *Las sillerías...* Op. cit. Pág. 84.

5.1.3.- Seres fantásticos o monstruosos.

Estos seres, como algunos animales naturales, se utilizaban, a veces rozando lo grotesco, con funciones que iban de lo satírico, con implicaciones múltiples, hasta lo meramente burlón. No obstante, algunos de ellos provenían de modelos clásicos y constituían referencias míticas y con contenidos de diversa índole. Es generalizada y persistente en el arte, al menos desde el románico, la presencia de seres como sirenas y centauros, siendo estos híbridos -mitad humanos y mitad animales- los que tal vez con más frecuencia se representen en el arte medieval.

Claude Kappler⁸², en su tipología del monstruo, coloca a las sirenas y centauros en el apartado VIII: Hibridación, y dentro de él los clasifica como monstruos de tronco humano.

El centauro, tema muy común en la fábula antigua, tuvo un gran desarrollo en el románico hasta el punto de que en casi todas las iglesias del siglo XII se presenta en una u otra forma. A veces, aparece convertido en el sagitario del Zodíaco pero sus combinaciones decorativas y sus contenidos simbólicos son innumerables; en ocasiones posee significados contradictorios ya que unas veces tiene carácter positivo -llega a considerarse símbolo de Cristo- y otras negativo -se erige en emblema del mal y de Satán-⁸³. Según Mariño Fierro⁸⁴, al centauro se le representa en el arte medieval, sobre todo, en su aspecto violento; de ahí que de ordinario tome la figura de sagitario.

Las sirenas son también seres híbridos que los griegos concebían con cabeza femenina y cuerpo de ave. Weicker emitió la hipótesis de considerarlas originariamente “aves de almas”, es decir, almas con apariencia volátil, lo cual explicaría su facultad de atraer a otras almas a su perdición⁸⁵. Su carácter peligroso aparece en los mitos griegos tales como los de los Argonautas y la Odisea en los que, respectivamente, Orfeo y Ulises se ven obligados a tomar precauciones para contrarrestar

⁸² KAPPLER, C. *Monstruos...* Op. cit.

⁸³ Ver CHARBONNEAU-LASSAY, L. *El bestiario de Cristo*. Tomo I. Barcelona, 1997. Pág. 351 y ss.

⁸⁴ MARIÑO FIERRO, X. R. *El simbolismo animal*. Ed. Encuentro. Madrid, 1996. Pág. 60.

⁸⁵ Cit. Por REVILLA, F. en *Diccionario de Iconografía*. Madrid, 1990. Pág. 341.

su funesta atracción. Tardíamente, las sirenas fueron representadas con busto femenino y cola de pez, tal como aparecen en la iconografía románica –sin que desaparezca del todo la forma arcáica de la sirena-pájaro- de la que pasa a la gótica y luego a la del Renacimiento en la que se integran en diversas escenas mitológicas y se incluyen como un elemento más en los grutescos. Han sido siempre consideradas como símbolos de la seducción atrayente y peligrosa, de la imaginación pervertida atraída por los instintos y de las tentaciones que obstaculizan la evolución del espíritu⁸⁶. Según Bruneto Latini⁸⁷, en el siglo XIII, la sirena se convierte en un símbolo maléfico del Amor.

No hay duda, pues, de que las sirenas con cola de pez y las mujeres-serpiente constituyen un rico tema que ha alimentado la tradición popular y los cuentos durante siglos; concretamente, las sirenas suelen aparecer en la plástica funeraria tardomedieval, siendo el lugar preferido para su ubicación la cama sepulcral, principalmente en las esquinas o a los lados de la cartela que lleva la inscripción .

Es frecuente, como ha señalado Mâle, que figuren juntos centauros y sirenas, porque así los presenta el *Physiologus* y hasta los bestiarios y son numerosas las luchas entre centauros sagitarios y sirenas-ave o sirenas-pez, sagitarias o no⁸⁸.

En la cara interior de la portada de la capilla alcaraceña vemos una sirena (ver foto 57) –con la iconografía propiamente medieval de sirena-pez, con el rostro y la mitad superior del cuerpo femeninos y con la otra mitad con cuerpo de pez terminado en una única cola- y un hipópodo⁸⁹ (ver foto 58) –hipocentauro o sileno⁹⁰-, ambos sagitarios.

El hipópodo es un ser fabuloso de morfología muy próxima a la del centauro. Se le muestra con cara y cuerpo de hombre hasta la cin-

⁸⁶ PÉREZ-RIOJA, J. A. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid, 1984. Pág. 388.

⁸⁷ Cit. por KAPPLER, C. *Monstruos....* - Op. cit. Pág. 299.

⁸⁸ Un trabajo centrado exclusivamente en estas luchas es el de MARTÍNEZ DE LAGOS FERNÁNDEZ, E. "Las luchas de centauros y sirenas en los templos medievales navarros". **Cuadernos de Arte e Iconografía**. Actas de los III Coloquios de Iconografía. Tomo VI nº. 11. Madrid, 1993. Págs. 160-172.

⁸⁹ Denominación empleada por SEBASTIÁN LÓPEZ, S. en *Iconografía....* - Op. Cit. Pág. 69.

⁹⁰ Denominaciones empleadas por CHARBONNEAU-LASSAY en *El bestiario....* - Op. Cit. Págs. 351 y ss.

tura y cuartos traseros de caballo, apareciendo, a veces, en la ornamentación y composición de ciertos grifos. San Isidoro dice que tiene forma humana y pies de caballo (XI, 3, 25) y Juan de Mandeville –cuya ardiente imaginación no retrocede ni ante las mayores audacias–, en su libro *Las maravillas del Mundo*, escrito a finales del siglo XIV y una de las obras más leídas en la Baja Edad Media, los sitúa en una isla y dice que “en aquesta tierra hay animales llamados ‘hipotanies’, los cuales son medio hombre y medio caballo. Y cuando ellos alcanzan alguna persona, ellos se la comen”⁹¹. No son frecuentes sus representaciones –el simbolismo cristiano no hizo entrar a estos seres en su fauna emblemática–, incluso podemos hablar de escasas. Figura en un grabado de Hartmann Schedel de 1493⁹² (figura 5) y esculpido en la portada de la Lonja de Valencia, obra también del gótico final, ya que se inició en 1482.



Figura 5. Reproducción de un grabado que figura en la obra de 1493 de H. Schedel.

⁹¹ MANDEVILLE, pág. 163. Cit. por KAPPLER, C. en *Monstruos....* - Pág. 173. También cit. por SEBASTIÁN LÓPEZ, S. en *Iconografía....* - Op. Cit. Pág. 50.

⁹² SCHEDEL, H. *Chronica Mundi*. Nuremberg. Anton Koberger, 1493. Lo reproduce KAPPLER, C. en *Monstruos....* - Op. cit. Pág. 177.



Foto 57.- Portada -Pi.19-. Flor y sirena sagitario.
(Fot. S. Vico).



Foto 58.- Portada -Pi.4-. Hipópodo sagitario.
(Fot. S. Vico).

Ante la constante creencia del hombre en los monstruos a través de los siglos, Claude Kappler⁹³ se plantea la hipótesis de si éstos cumplirían determinadas funciones en relación con el alma humana. Según este autor, a fines de la Edad Media las nociones de lo monstruoso y de lo demoníaco se hallaban tan estrechamente unidas que no era indispensable, para representar a las fuerzas del Mal, recurrir a las formas monstruosas. La interpenetración de ambas fue progresiva a lo largo del tiempo y también dentro de los límites de una sola época, y variable, según los casos. Aparece de modo más completo en el siglo XV que en los precedentes y es preciso admitir que si esa centuria ha producido tantos monstruos de formas extravagantes, lujuriantes, es porque sentía placer con ellos, más incluso de lo necesario. Durante toda la Edad Media pudieron coexistir pacíficamente diversas visiones del mundo; cada una de ellas consiguió armonizar, en cierta medida, los

⁹³ KAPPLER, C. *Monstruos...* - Op. cit. Pág. 289 y ss.

problemas que suscitaba y las respuestas que ofrecía. Pero el monstruo medieval planteó cuestiones que la época no fue capaz, en verdad, de resolver. La definición de monstruo cambia bien poco hasta bien entrado el siglo XVI; hasta entonces el hombre medieval, sobre todo el de su fase final –periodo en el que los mitos escatológicos florecieron de un modo especial-, se halla atezado entre la necesidad de explicar el “desorden” que supone el monstruo y la de creer en el postulado según el cual la Naturaleza, obra de Dios, es perfecta, y por lo mismo ordenada de acuerdo con un sistema imperturbable. Le era preciso aceptar lo dicho por Aristóteles, para quien el monstruo se integra en un orden natural superior al percibido por nosotros, pero también lo escrito por San Agustín, para quien el monstruo formaba parte del plan divino y contribuía a la belleza del universo en tanto que elemento de diversidad.

Tras analizar la situación en el medievo, Kappler pone de manifiesto la probabilidad de que los monstruos no sean únicamente el producto de una época, sino que lo sean de todo tiempo, aunque se presenten de modo diverso, según los gustos y las civilizaciones, según los individuos, según las edades; variantes que serían de forma pero no de fondo. Plantea la cuestión de si habría que pensar que los monstruos asumen una función psíquica indispensable para la naturaleza humana; según él, el monstruo es un ejemplo de funcionamiento simbólico del psiquismo⁹⁴.

El significado que pueden tener estas figuras en nuestra capilla es difícil de determinar. Aunque ambas están en actitud de lanzar la flecha, no forman una escena de lucha porque están muy separadas por otros relieves y porque el dardo de la sirena apunta al lado opuesto del que ocupa el hipópodo. Creemos que aquí se unen el sentido sacro que ostentan en muchas otras ocasiones –en las que se recurre a estos extraños seres para simbolizar los peligros que dificultan la salvación del hombre, interpretación acorde con el ámbito sepulcral en el que están inmersos- con el interés que por lo fantástico y lo exótico hay en la épo-

⁹⁴ Ibidem. Pág. 319.

ca que hace que ávidamente se beba en los relatos de viajes cuantas noticias, reales o imaginarias, procedan de lejanas tierras⁹⁵

5.1.4.- Representaciones humanas.

Los necios aparecen con bastante frecuencia en las tallas de las sillerías de coro españolas, normalmente en escenas de pura diversión, como las que se describen en *La Fiesta de los Necios*, tan popular en el arte de los territorios del norte europeo⁹⁶ y que de alguna manera pudo influir en las producciones de nuestro país, habida cuenta del enorme número de artistas de los Países Bajos y de Alemania que vinieron a España en la segunda mitad del siglo XV. Durante este periodo existió entre todos los países de Europa un intenso intercambio, no sólo comercial, sino también cultural y artístico, en el que España tuvo un papel muy activo. Tantos maestros arrivaron a nuestras tierras que es difícil saber qué temas son genuinamente españoles y cuáles propios de otros sitios.

Relacionada con esta temática está la escena de la portada de la capilla que tratamos en la que un hombre se inclina para administrarle un enema a otro, vestido de bufón, que arrodillado y apoyado sobre un cojín le muestra sus nalgas (ver foto 59). Este tratamiento higiénico –que aparece frecuentemente reflejado en la producción escultórica de la época-, muy estimado en tiempos medievales, lo llevaban a cabo, por lo general, los médicos (panel circular de la sillería baja de la catedral de León) y los boticarios (misericordia del coro de la catedral de Zamora) –aunque en algunas ocasiones aparece también administrado por un monje (misericordias de las sillerías de la catedral de Zamora y de la colegiata de Belmonte)-, pero en este caso parece tener un carácter de travesura. Algunos temas, como el que ahora tratamos, que parecen lascivos o escatológicos, eran considerados más bien como prácticas médicas y así los encontramos en la sillería de la catedral de Zamora, en cuyas toscas tallas se representan remedios proctoscópicos típicos; el acto del enema, en concreto, era a menudo fuen-

⁹⁵ Ver LASCAUT, G. *Le monstre dans l'art occidental*. París. 1973.

⁹⁶ KRAUS, D. y H. *Las sillerías....* - Op. Cit. Pág. 84.

te de divertidas imitaciones, como la que aparece en un relieve lateral de la sillería de la catedral de Oviedo.



Foto 59.- Portada -Pi.7-. Administración de un enema. (Fot. S. Vico).

Capítulo poco nutrido, interesante y bastante desconocido dentro del gótico es el que se refiere a la presencia de lo clásico, tanto en versiones históricas o pseudohistóricas como en asuntos mitológicos. El afán medieval de buscar *exempla* significativos llevó a inventar historias en las que se satirizaban incluso a grandes filósofos y escritores de la antigüedad. Tal es el caso de una poco afortunada aventura del mismo Aristóteles que aparece cabalgado por una mujer. Esta extraña historia la cuenta, según Santiago Sebastián⁹⁷, por primera vez Jacques de Vitry, extrayéndola de un cuento árabe; sin embargo, según

⁹⁷ SEBASTIÁN LÓPEZ, S. *Iconografía....*- Op. cit. Pág. 98.

Esteban Lorente⁹⁸, hay que considerarla invención de Henri d'Andely. Nos refiere que Alejandro por culpa de una mujer (Campaspe o Filis), en la India, se olvidaba de sus deberes y entonces Aristóteles, su maestro y guía, le llamó al orden para que atendiese a sus obligaciones; por ello, aquélla resolvió vengarse y sedujo al gran pensador quien consintió en llevarla a su espalda ante los ojos del propio Alejandro. El éxito de la historieta fue enorme y pronto los artistas la llevaron a la escultura, pudiendo encontrarla en misericordias de las sillerías de las catedrales de Toledo, Plasencia y Zamora y en esculturas de los claustros de las de León y Oviedo y de algunos sepulcros como el del doctor Grado en la capilla de San Juan de la catedral de Zamora⁹⁹ y el del infante don Alfonso de la Cartuja de Miraflores¹⁰⁰; los resultados artísticos de dichas representaciones son muy desiguales, resultando la de la sillería de Zamora la de más pobre realización, en la que "Aristóteles yace con el cuerpo rígidamente extendido, como un madero, y la hermosa cortesana por cuyos favores ha accedido a someterse a tan sorprendente indignidad resulta ser una fea arpía similar a esas gruñonas esposas que aparecen con frecuencia en las tallas de espíritu misógino azotando a sus acobardados esposos"¹⁰¹. También en un capitel de principios del siglo XVI de la iglesia de San Pedro de Caen (Normandía), se representó la escena.

Creemos -con muchas dudas porque es posible que se trate de una riña- que también en San Miguel se esculpió este tema (ver foto 60), aquí con buenos efectos plásticos y una perfecta adaptación al marco pero con una poco usual iconografía que muestra a Campaspe intentando cabalgar sobre el sabio griego quien, en forzada postura y con rostro de ceñuda expresión, trata de apartar o de aliviar la carga. Más que la ausencia de bridas y de látigo -elementos habituales en esta composición-, es la resistencia del filósofo, alejada del con-

⁹⁸ ESTEBAN LORENTE, J. F. *Tratado...* - Op. cit. Pág. 439.

⁹⁹ REDONDO CANTERA, M. J. *El sepulcro...* - Op. cit. Págs. 204 y 205.

¹⁰⁰ TEIJEIRA PABLOS, M. D. "Un ejemplo de iconografía marginal funeraria: La orla del sepulcro del infante Alfonso en la Cartuja de Miraflores". *Reales Sitios*, 133 (1997). Págs. 35-43.

¹⁰¹ KRAUS, D. y H. *Las sillerías...* - Op. Cit. Pág. 79.



Foto 60.- Portada -Pi. 31-. Mujer tratando de cabalgar sobre un hombre (?). (Fot. S. Vico).

sentimiento que se le atribuye en la historieta y al que son fieles las representaciones que conocemos sobre este asunto, la que nos hace dudar de la identificación del tema. Sabemos que la iconografía profana solía quedar totalmente en manos de los artistas y que éstos elegían los temas entre las alternativas representativas que dicho tema les ofrecía y las posibilidades de introducir variantes que lo hicieran más sugestivo y novecesco; no obstante, la escena que tratamos difiere mucho de lo usual.

Esta escenificación plantea claramente el fin con el que se inventó la historia, que no fue otro que ridiculizar al filósofo que por entonces estaba de moda en las escuelas y moralizar con la enseñanza de que hasta el más grande de los pensadores puede ser víctima de las artimañas de una mujer encantadora y perversa, dejándose llevar de Amor en contra de Razón.

La permanente actividad bélica de la época se manifestará en el arte medieval con la representación de todo tipo de luchas. En San Miguel encontramos una muestra de ellas en la clave del arco, por el interior, de la portada. Dos guerreros (ver foto 61), representados de medio cuerpo, tocados con cascos, asiendo sendos escudos iguales –de forma acorazonada y con dos azotes o escobas esculpidos sobre cada uno de ellos-, y manejando una espada y una lanza, respectivamente, combaten entre sí. Pensamos que su colocación en la clave no es casual y que, por ello, la escena tiene un significado más profundo que el mero de representar un duelo o enfrentamiento. En la iconografía medieval estas luchas podían hacer referencia a la discordia, ira o cólera, pero su situación en el conjunto escultórico, la igualdad en los distintivos de los escudos –pertenecen ambos a un mismo bando-, la inmediatez de la representación de la sirena sagitario y el estar ambos motivos flanqueados por el perro encadenado y por el elefante –probablemente alusiones a virtudes del caballero que iba a ser enterrado en la capilla- nos hacen pensar que la escena puede ser una psicomacquia.

Prudencio fue un noble hispano nacido en el 348. Desde los cincuenta años se dedicó a escribir poemas cristianos en alabanza a Dios, obras que publicó en el 405. De todas ellas se destacó la *Psycomachia* (“combate por el alma”) por su carácter alegórico: la lucha, de modo dramático, de siete parejas de virtudes contra los respectivos vicios para hacerse con el dominio del alma. La obra fue reproducida multitud de veces en miniaturas entre los siglos IX y XII¹⁰² y sus personificaciones de vicios y virtudes, así como los debates que imagina entre sus abstractos personajes, influyeron grandemente en la Edad Media cristiana¹⁰³, en cuyo arte fueron representados en numerosas versiones.

Toda lucha es la exposición de un conflicto; la igualdad en el atuendo, excepto en el armamento, sobre todo del símbolo del escudo, le proporcionan a la escena de Alcaraz un carácter de lucha inte-

¹⁰² ESTEBAN LORENTE, J. F. *Tratado....* - Op. cit. Pág. 383.

¹⁰³ BICKEL, E. *Historia de la literatura romana*. Ed. Gredos. Madrid, 1982. Pág. 311.

rior, de enfrentamiento del espíritu consigo mismo para superar y vencer las propias pasiones, sentido que puede relacionarse con el simbólico de manifestación del temor de Dios debido a que el inicial emblema de esta virtud -la lucha de Jacob con el ángel- quedó reducido a la de dos hombres, siendo frecuente que se manifestasen, a través de las seducciones que aludía la figura de una sirena, las dificultades para conseguir poseerla.

Un único relieve nos queda por tratar, el del hombre medio escondido en la floresta o encaramado a un árbol (ver foto 62). El escultor le talló con rostro redondo y achatado, melena, destocado y vistiendo una especie de casaca terminada en picos ceñida por un cinturón. No acertamos a encontrarle un significado convincente, aunque es imagen frecuente en la escultura marginal y la encontramos en otra obra de Alcaraz, en una orla de la portada de la iglesia de la Trinidad.



Foto 61.- Portada -Pi.18-. Guerreros luchando entre sí. (Fot. S. Vico).



Foto 62.- Portada -Pi. 14-. Hombre medio escondido en la floresta o subido a un árbol. (Fot. S. Vico).



Foto 63.- Portada -Pi.23-. Castillo y piña. (Fot. S. Vico).

5.1.5.- Otros motivos iconográficos.

Otro motivo esculpido en el arco es un castillo (ver foto 63). Puede ser una referencia arquetípica a un episodio bélico en el que interviniese el comitente pero es más probable que sea un trasunto de la época histórica que simboliza otra cualidad personal: la fortaleza. Se completaría así el conjunto de valores que conformaban el perfil moral del caballero.

5.2.- Los relieves de las ménsulas e impostas. Ménsulas.

De las cuatro ménsulas, una tiene decoración vegetal, la típica cardina gótica, y las tres restantes son historiadas. Creemos que tienen un sentido moralizante e, incluso, que podrían poseer un fondo programático común.

Comenzaremos por la escena de un hombre arrastrando a un dragón (ver foto 64). El dragón es un ser mítico representado en el arte

cristiano desde antiguo –para los primeros cristianos simbolizaba el mal, en particular el paganismo–; cuando aparece vencido por un hombre el tema queda vinculado en la mayor parte de los casos a una de dos posibilidades: la leyenda de San Jorge –guerrero legendario, santo y mártir- o el mito de Hércules –el archifamoso héroe griego–.

El tema del dragón y San Jorge se hizo popular en occidente a partir del siglo XIII y muy frecuente en el arte, especialmente a partir de la pintura del gótico internacional. Su iconografía habitual es la conocida de la lucha del santo montado a caballo con el dragón, al que vence y mata ante la princesa atravesándolo con su lanza, simbolizando la conversión del paganismo al cristianismo y la victoria de la fe cristiana sobre los infieles; sin embargo, no es éste el episodio que puede estar representado en Alcaraz, sino otra versión mucho más infrecuente del mito: tras vencer y atar al dragón con el cinturón de la princesa, que había tenido la virtud mágica de dominarlo, Jorge lo llevó a la ciudad y allí lo mató delante del rey, de los cortesanos y de los asustados ciudadanos¹⁰⁴. Como en otras ocasiones, se simplifica la escena, representándose aquí únicamente los elementos figurativos fundamentales de la leyenda.

Debieron ser muchos los temas mitológicos que se representaron ya en el siglo XV y, entre ellos, uno de los que quizás tuvieron más éxito, sobre todo en Europa, fuesen los relacionados con la vida de Hércules. La existencia de tapices procedentes de Flandes en los que se representaban las hazañas del héroe desde su nacimiento –Isabel Mateo hace concreta referencia a algunos de ellos¹⁰⁵–, las ediciones del libro escrito por Enrique de Villena en 1417 *Los Doce Trabajos de Hércules* –ilustradas con grabados- y las crónicas y textos literarios muestran cómo esta figura era bien conocida en la España de finales de la décimoquinta centuria. Sin embargo, este tema de evidente carácter moralizador, ya que Hércules fue considerado desde la Antigüedad como símbolo de las perfecciones morales –sentido que se intensifica

¹⁰⁴ HALL, J. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, 1987. Págs. 180 y 181.

¹⁰⁵ MATEO GÓMEZ, I. “Los trabajos de Hércules en las sillerías de coro góticas españolas” en *Archivo Español de Arte* n.º. 189. Madrid, 1975. Nota 2 de la página 43.

y cristianiza sobre todo durante el siglo XVI, siglo en el que las representaciones alegóricas del mito serán muy abundantes-, no se prodiga en las sillerías; existen ejemplos esporádicos en las de Astorga, Barcelona y Yuste. No obstante, en la de Sevilla, la autora últimamente citada ha localizado diez pasajes de la vida del héroe.

En San Miguel se pudo representar la lucha de Hércules con el dragón del Jardín de las Hespérides, de ser así, podría estar perfectamente justificado el árbol esquemático que aparece en esta representación escultórica.



Foto 64.- Ménsula -M.a.- Lucha de salvaje y mono. (Fot. S. Vico)



Foto 65.- Ménsula -M.b- Hombre arras-trando un dragón. (Fot. S. Vico).



Foto 66- Ménsula -M.c- Cardina.
(Fot. S. Vico).



Foto 67.- Ménsula -M.d- Hombre
atado a un tronco. (Fot. S. Vico).

Surgen dudas con respecto a la identificación de ambos temas. En relación con la de Hércules, porque no es una escena de lucha; en relación con la de San Jorge, porque el hombre parece desnudo y esta circunstancia, que es propia en el héroe griego, no está en sintonía con el aspecto de un santo militar tan destacado.

En otra ménsula aparece la lucha de un salvaje y un mono (ver foto 64). La composición, como en todas las escenas de la capilla, y como es común en el gótico, se adapta perfectamente al marco arquitectónico y muestra a los dos seres enfrentados con cierta violencia,

siendo la postura del animal muy forzada y retorcida. El hombre, que es quien domina en la pelea, enarbola maza y lleva un escudo ovalado con un gran rostro esculpido ocupando toda la superficie, representación que tendría una doble función: arma psicológica –causar espanto al contrario, colocándole así en inferioridad psíquica- y carácter apotrópico –los golpes detenidos por el escudo impactaban sobre la imagen y en lugar de al combatiente guarecido tras ella “alcanzaban la realidad simbólica que le protegía”¹⁰⁶. El mono, peludo -si atendemos a las incisiones que tiene su cuerpo- y con larga cola, no va armado, se agarra a una rama con una mano y trata de evitar los golpes del contrario con el brazo de la otra.

Orgullosa el hombre de su civilización, representó desde antiguo en el “bárbaro” o en el “salvaje” los factores negativos de los que él se consideraba exento¹⁰⁷. El salvaje solía ser, por tanto, símbolo de las fuerzas instintivas, inferiores, de la lujuria, de la agresión; en la iconografía cristiana también es frecuente que representase al infiel. Su imagen adquirió gran popularidad en la segunda mitad del siglo XV y primeras décadas del XVI, y a tenor de lo expuesto por Esteban Lorente¹⁰⁸, cambió su significado. En dicha época, este personaje se había hecho acreedor de una fama especial como fuerte e invencible, garante y custodio de lo más noble y al servicio de los más nobles, y así aparecen en la heráldica.

Este simbolismo y el hecho que desde el románico era constante la representación del tema de la lucha entre un principio del bien, personificado en una mujer, hombre o ángel, y otro del mal, vencido, representado por medio de un animal, nos hacen pensar, aunque el aspecto del “salvaje” de San Miguel no se ajuste a la iconografía más

¹⁰⁶ REVILLA, F. *Diccionario...*- Op. cit.

¹⁰⁷ Es un tema al que se alude frecuentemente en la bibliografía y del que fue pionero en España José M^o. de AZCÁRATE con su artículo “El tema iconográfico del salvaje” en **Archivo Español de Arte** n^o. 82. Madrid, 1948. Pág. 81 y ss. Otro artículo significativo en este tema, en el que se busca el inicio de esta iconografía en el arte español, es el de Juan Antonio MADRIGAL “El ‘ome mui feo’ ¿primera aparición de la figura del salvaje en la iconografía española?”. **Archivo Español de Arte** n^o. 222. Madrid, 1983. Pág. 154 y ss. De MADRIGAL, T. de. *El salvaje y la mitología, el arte y la religión*. Miami, 1975.

¹⁰⁸ ESTEBAN LORENTE, J. F. *Tratado...*- Op. cit. Pág. 372.

frecuente de estar cubierto de pelo y poseer larga cabellera, que estamos ante otra psicomaquia. En ésta, al contrario que en la de la portada, sí existe una personificación del vicio, un mono, -entre los significados simbólicos que tiene este animal está el de representar a Satán y, por tanto, a los principios infernales¹⁰⁹- y otra de la virtud, un hombre, protagonistas ambos de un duro combate por el alma que en las representaciones funerarias concluirá indefectiblemente en la victoria de la segunda.

Sería la manifestación plástica de ese principio por el cual, según Freud y otros estudiosos posteriores, el hombre está dominado por dos instintos contradictorios fundamentales, Eros y Thánatos, en continua lucha para liberarse de la maldición de la culpa.

En la última ménsula historiada que resta por citar se talló un hombre en forzada postura con los brazos atados a un tronco que pasa por su espalda y por sus axilas (ver foto 67), perfectamente adaptada, una vez más, al marco arquitectónico.

El posible hilo temático que anuda las tres escenas tratadas podría ser el estado de Gracia Divina o de Virtud.

Si la escena del dragón se refiere a la leyenda de San Jorge, podemos decir que la muerte del dragón a manos del santo tuvo en origen, y siempre se ha mantenido como significación fundamental, el triunfo del cristianismo sobre el paganismo, el del bien sobre el mal, el de la gracia sobre el pecado. Si por el contrario, se representó el trabajo de Hércules, también el sentido puede incorporarse plenamente en el programa del conjunto de las ménsulas si tenemos en cuenta que por entonces se mostraba al forzado heleno como alegoría de la Virtud en lucha contra el vicio, vencedor del mundo y de la carne. “Hércules viene definido como el virtuoso, su fuerza radica en la constancia además de en la sobriedad, es ejemplo de templanza, castidad y diligencia (como virtudes que se oponen a los vicios; de gula, lujuria y pereza), es el trabajador sabio y elocuente, amante del saber y corregidor de vicios”¹¹⁰.

¹⁰⁹ PÉREZ -RIOJA, J. A. *Diccionario....*- Op. cit. MARIÑO FERRO, X. R. *El simbolismo....*- Op. cit.

¹¹⁰ *Ibidem*. Pág. 425.

El combate por el alma siempre tiene como finalidad última, como toda batalla, la de la victoria, la del triunfo, que aquí no es otro que la obtención de la rectitud, de la gracia divina.

Algo más difícil de incluir en este contexto es la representación del hombre atado; no obstante, desde el románico hay representaciones del hombre prisionero de roleos vegetales, víctima de sus riquezas e instintos —en general de sus pecados—. No se podía soslayar el principio general de la naturaleza humana según el cristianismo, es decir, que el hombre se mueve vacilante entre el bien y el mal; por tanto, en el arte hay numerosas alusiones a la psicomaquía, siendo en este contexto una de las principales la citada alusión al pecador atrapado por los instintos de su naturaleza y que, por ello, necesita la reconversión o vuelta a la gracia. Que los asfixiantes roleos se convirtiesen en fuerte atadura no parece obstaculizar el simbolismo de la escena.

Así pues, tres situaciones esculpidas en un mismo elemento arquitectónico que podrían tener como significación común tratar del citado don divino. En esta hipotética interpretación que hacemos no podría quedar descolgada la significación del relieve de la cuarta ménsula, en la que se representa una cardina u hoja del cardo (ver foto 66). No sería lógico que tres de las cuatro ménsulas tuviesen un hilo programático común y la otra fuese completamente ajena al mismo. Es cierto que la decoración con cardinas es típica y muy frecuente en el gótico y que esto le proporciona un sentido meramente ornamental pero, a veces, en un contexto concreto, el cardo —y por tanto una parte significativa del mismo como es la hoja— podía tener un sentido simbólico, y en esta ocasión creemos que sucede así y que, incluso, puede ser el indicador del sentido teológico unitario que tienen las cuatro ménsulas, ya que en algunas obras artísticas se emplea como alegoría de la Redención¹¹¹. Esto completaría el mensaje: el estado de falta de Gracia o de Virtud, como consecuencia de cualquier causa, y las dificultades para conseguirlo se podían superar gracias a la ayuda y a los méritos de la Redención del hombre efectuada por Cristo.

¹¹¹ MORALES y MARÍN, J. L. *Diccionario de Iconología y Simbología*. Madrid, 1984. También OESTERREICHER-MOLLWO, M. *Símbolos*. Madrid, 1983.

Impostas.

En las impostas se desarrolla una dirección temática diferente. En ellas aparece otra leyenda satírica, como la de Aristóteles y Campaspe. En esta ocasión se refiere a Virgilio y tal vez tenga su origen a fines del siglo XIV, según Esteban Lorente¹¹² es un anónimo “fabliau” francés. El poeta se enamoró de una dama romana que le pidió que llegase hasta ella en un cesto y cuando estaba a mitad de altura de la pared lo dejó suspendido y en ridículo a la vista de toda la ciudad, y así aparece esculpido en un capitel de la catedral de Caen. En Alcaraz, la escena se reduce a la representación de un cesto del que sobresale casi medio cuerpo de un hombre con la cabeza tocada con un sombrero (ver foto 72).

Ambas historias fueron frecuentes en el mundo bajomedieval y las dos estaban dirigidas a destacar la malicia de las mujeres y el papel negativo desempeñado por ellas como principales incitadoras del mal, de acuerdo con la visión misógina del clero, que las consideraba fuente de pecado y perdición del hombre. Estos pasajes tuvieron gran éxito en los grabados franceses y alemanes de fines del siglo XV y principios del XVI, siendo ejemplo de uno de ellos, referido a Virgilio, el que se representó en el ángulo superior izquierdo de la portada del libro *Obras de San Aurelio, Obispo de Armenia*, editado en París en 1529; en él, para que la afrenta fuese aún mayor, un amorcillo va a arrojar una piedra sobre el escarnecido escritor.

Además del tema citado en las impostas se esculpieron: una figura masculina tocando un instrumento musical de viento (ver foto 69), un objeto cilíndrico de difícil interpretación –un tambor o una alusión fálica (ver foto 68)-, un oso (ver foto 73) y dos destrozados relieves de imposible identificación (ver fotos 70 y 71). Los dos primeros, contiguos en su emplazamiento, pensamos que están relacionados, tanto si al objeto le atribuimos un carácter fálico como si lo consideramos un instrumento musical –el tambor, junto con el pífano, era el instrumento más importante del carnaval-, y que ambos conforman una alusión a la lujuria, a la que se hacía referencia frecuentemente por medio de la música, “loca música” para Gaignebet y Lajoux.

¹¹² ESTEBAN LORENTE. J. F. *Tratado...*- Op. cit. Pág. 439.

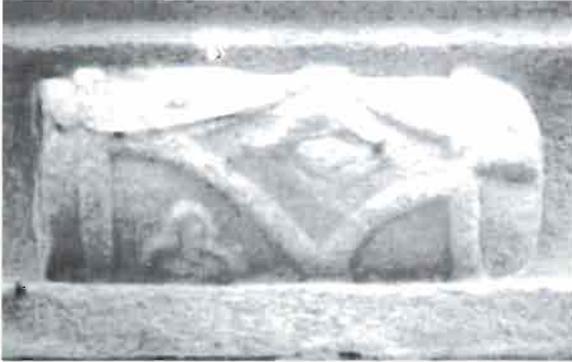


Foto 68.- Imposta -I.1-. Tambor u objeto fálico. (Fot. S. Vico).



Foto 69.- Imposta -I.2-. Hombre tocando un instrumento musical de viento. (Fot. S. Vico).

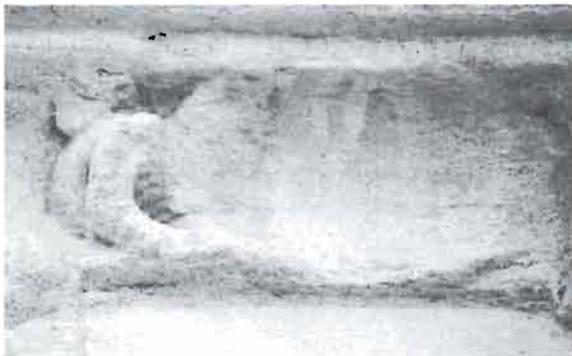


Foto 70.- Imposta -I.3-. (Relieve casi destrozado). (Fot. S. Vico).

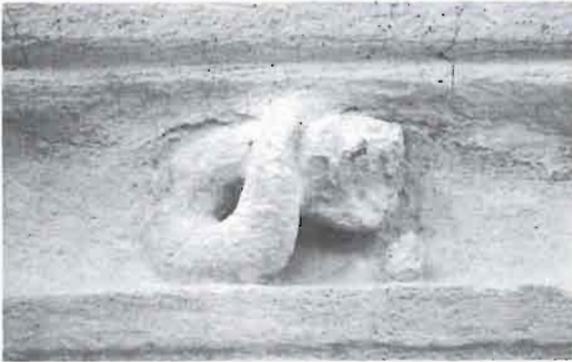


Foto 71.- Imposta -I.4-. (Relieve casi destruido). (Fot. S. Vico).



Foto 72.- Imposta -I.5-.Hombre en un cesto. (Fot. S. Vico).



Foto 73.- Imposta -I.6-. Oso. (Fot. S. Vico).

Aunque hay muchos mitos franceses y nórdicos que tienen como protagonista el oso, de las obras consultadas, solamente Marianne Oesterreicher-Mollwo y James Hall recogen una simbología cristiana del animal, acepciones que también incorpora en su obra Mariño Ferro¹¹³. El segundo¹¹⁴ indica que según los bestiarios, los cachorros de oso nacían sin forma ninguna y eran las madres las que, literalmente, les daban forma con su lamidos: para la Iglesia medieval, esto se consideraba un símbolo de la Cristiandad que convierte a los paganos. La autora antes mencionada añade a la interpretación expuesta¹¹⁵ otra en la que el oso aparece, generalmente, como animal peligroso que en ciertas ocasiones representa al demonio y en otras es símbolo del pecado de lujuria. De ser correcto el primer significado, el cual queda apoyado iconográficamente por el elemento formal que figura debajo de la cabeza del animal -cachorro informe (¿)-, el relieve estaría relacionado temáticamente con las ménsulas. De ser el segundo, quedaría conectado con la línea temática que, probablemente, enlaza todos los relieves de las impostas, sentido que hubiera podido determinarse si conociéramos lo que estaba representado en los que fueron destruidos porque, como expusimos, y en función de la propia destrucción, pudieron tener contenido erótico.

El de las impostas queda, pues, como un poco definido programa contra la concupiscencia, exclusivamente simbólico, que alcanza dimensión moralizante debido al mensaje que encierran las múltiples rosetas que llenan las molduras; el tan repetitivo significado de esa flor -redención, regeneración e imagen de Cristo- proporciona al fiel un elocuente, aunque sutil, contrapunto del vicio y una orientación para su conducta.

5.3.- *Relieves del arcosolio.*

Para el noble de la época, la idea de inmortalidad¹¹⁶ era inherente

¹¹³ MARIÑO FERRO, X. R. *El simbolismo....*- O. cit. Pág. 318.

¹¹⁴ HALL, J. *Diccionario....*- Op. cit.

¹¹⁵ OESTERREICHER-MOLLWO, M. *Símbolos.* Op. cit.

¹¹⁶ Un trabajo que pone de manifiesto este aspecto es el de NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M. *La idea de inmortalidad en la escultura gallega: (La imagerie fúnebre del caballero, s. XIV-XV).* Diputación Provincial de Ourense. 1985.

a la intencionalidad en la concepción y en el levantamiento de su monumento funerario pero, también, “la contemplación del sepulcro debía servir de ejemplo moral, de *memento mori* y de incitación a la oración por la salvación del difunto”¹¹⁷; en función de todos estos objetivos se labraba el corpus iconográfico.

En la obra que estudiamos se presenta un conjunto escultórico (ver fotos 74, 75, 76, 77 y 78) que responde a un programa iconográfico dirigido a constituirse en un ejemplo moral relacionado con un determinado aspecto de lo obscuro y lujurioso –grosero, para Isabel Mateo-: la sexualidad exclusivamente masculina.

El cristianismo posee un concepto propio y muy definido de todo lo relacionado con el sexo –consecuencia de una larga tradición que parte ya del mismo inicio de la historia del género humano recogido en las Sagradas Escrituras-, según el cual, los placeres derivados de la carne rebajan al hombre a la categoría de las bestias, haciendo de su espíritu un prisionero del cuerpo e impidiéndole su elevación hacia Dios. Esta concepción fue especialmente radical en los siglos del románico; en ellos la Iglesia declara una guerra sin cuartel contra lo sexual, llevando la mujer en ella la peor parte, al ser considerada como la principal incitadora al pecado ¹¹⁸; misoginia que alcanzó también altas cotas en la literatura y en el arte del mundo gótico.

La mujer, y progresivamente la bruja, acabarán siendo monstruos; evolución que llega a su apogeo a fines del siglo XV. La mujer es la encargada de expresar todos los temores relacionados con la sexualidad. Parece que cada sexo puede ver en el opuesto un “monstruo”, o al menos un ser que inspira temor; pero en las sociedades, como la cristiana medieval, en las que es el hombre quien domina y manifiesta su pensamiento, quien escribe y quien actúa, esta dirección se expresa en un solo sentido¹¹⁹.

¹¹⁷ *Libro de la Verdad* de Pedro de MEDINA. Valladolid, 1555. Cit. REDONDO CANTE-RA, M^a. J. en *El sepulcro....*- Op. Cit. Pág. 16.

¹¹⁸ PÉREZ CARRASCO, F. J. “Representaciones de la mujer impúdica en la escultura románica española”. Rev. *Historia* 16 nº. 205. Madrid, 1993. Págs. 65-74.

¹¹⁹ KAPPLER, C. *Monstruos....*- Op. cit. Pág. 299.



Foto 74.- Arcosolio. (Fot. S. Vico).



Foto 75.- Arcosolio. Arquivoltas. Parte izquierda. (Fot. S. Vico).



Foto 76.- Arcosolio. Arquivoltas. Parte derecha. (Fot. S. Vico).



Foto 77.- Arcosolio. Lateral izquierdo.
(Fot. S. Vico).



Foto 78.- Arcosolio. Lateral derecho.
(Fot. S. Vico).

Según Giordano¹²⁰, a quien vamos a seguir en lo expuesto en este párrafo, a lo largo del medievo, la visión bíblica del hombre llevó a elaborar una concepción pesimista de la naturaleza humana: todas sus obras siempre son fruto de la *concupiscentia carnis*, y, para la especulación patristica, el pecado se concreta y se compendia, en general, en las culpas de la lujuria, siendo causa e instrumento de esta culpa la mujer. Para el cristianismo, el matrimonio y, por consiguiente, las relaciones conyugales, sólo se justifica como procedimiento para la procreación; fuera de este fin, dispuesto por la divinidad, no se toma en consideración ninguna otra posibilidad. La relación gozosa y exclusivamente lúdica entre hombre y mujer o, en general, entre dos personas, en una visión hedonista y natural de los sexos, como expresión de experiencias y efusión de emociones, se reprueba radicalmente en la ética cristiana. Según esta concepción, el individuo, llegado a la madurez, tenía que

¹²⁰ GIORDANO, O. *Religiosidad Popular en la Alta Edad Media*. Ed. Gredos. Madrid, 1983. Págs. 188-193.

elegir: o casarse para procrear o profesar la castidad entrando en el *ordo clericarum*. Desde finales del Imperio Romano y a lo largo del alto medievo, la literatura eclesiástica elaboró la teoría de la castidad entendida como rechazo de la sexualidad extraconyugal, interiorizándola y enriqueciéndola hasta hacer de ella una virtud. El clero asumió la tarea de elaborar una pedagogía sexual basada no en las leyes y las exigencias de la naturaleza y de la psicología humana, sino en la Sagrada Escritura y en el pensamiento de los Padres de la Iglesia, desembocando en el prejuicio de que la unión de los cónyuges era siempre culpable, llevando, por ello, a colocar al propio matrimonio en una perspectiva pecaminosa y a considerarlo también como un pecado, aunque necesario y tolerado como una concesión a la debilidad de la carne y a la necesidad de la conservación de la especie. Se abrió toda una serie de aporías para tratar de superar la contradicción entre la *voluptas carnis*, considerada siempre un pecado, dentro y fuera del matrimonio, y la *fecunditas carnis*, que se consideraba un don divino. Es lógico que bajo esta mentalidad, que llega vigente a la época bajomedieval, la homosexualidad -y también, aunque en menor grado, la masturbación- fuese considerada como un pecado nefando, un vicio capital que debía extirparse utilizando para conseguirlo los más severos castigos. Al respecto, es esclarecedor recordar que Alfonso X fijó la pena de muerte para los que incurriesen en tal práctica y que Dante situó a los sodomitas en el tercer círculo del Infierno, condenados a recibir una perpetua lluvia de fuego.

Según Rubio García¹²¹, en la Murcia bajomedieval se revela en cuanto a las relaciones sexuales, una especie de doble moral gestada en una sociedad civil y burguesa. Por una parte, se desarrollaba cierto ambiente generalizado de desorden sexual: transgresiones al sacramento del matrimonio con frecuentes amancebamientos y adulterios, práctica de la alcahuetería y de la sodomía, existencia de abundantes agresiones sexuales con violaciones y raptos; por otra, se sucedían los

¹²¹ RUBIO GARCÍA, L. *Vida licenciosa en la Murcia bajomedieval*. Academia Alfonso X el Sabio. Murcia, 1991. Ver también, MOLINA MOLINA, A. L. *La vida cotidiana en la Murcia bajomedieval*. Academia Alfonso X el Sabio. Murcia, 1987.

esfuerzos del concejo para reestablecer y mantener el orden, en cierta manera, perdido.

Parte del clero no era ajeno al mencionado desorden ético y no chocaba demasiado que un eclesiástico conviviera con una barragana. Naturalmente, la Iglesia se esforzó en preservar el celibato y en luchar para que tales prácticas fuesen desterradas con la reforma de las costumbres. Precisamente, los Reyes Católicos emprendieron una serie de ellas dirigidas tanto al clero regular y secular como al pueblo. “Comenzando por sus personas y por su corte hicieron pasar la inquietud a las esferas civiles, desde los nobles al pueblo llano. Así, dieron e hicieron cumplir leyes contra los vicios más salientes, como blasfemia, pecados sexuales anormales, injurias personales, usura, inobservancia de días festivos, comunicación con infieles, escalada a monasterios femeninos, etc. Como las penas amenazadas se cumplían, el ambiente general fue mejorando ostensiblemente”¹²². Por tanto, la época en la que se concibe y se labra el programa iconográfico del arcosolio del caballero alcaraceño está inmersa aún en ese momento de intenso deseo de reforma moral tan activamente perseguido por los reyes y por algunas personalidades singulares cercanas a la corte.

La temática obscena es común a toda la escultura medieval aunque la crudeza y concreción de las escenas varía según los lugares y artistas, ya que los maestros tuvieron diferentes actitudes y límites para expresarlas. Desde el románico, mujeres en posturas lascivas, hombres itifálicos –quizás supervivencia del mito de Priapo– y actos sexuales son representados en el arte con una absoluta naturalidad y carencia de complejos. Estas representaciones han sido sistemáticamente consideradas por los historiadores como imágenes con finalidad moralizadora, como escenas que se ofrecían a la meditación para que los fieles sacasen de ellas una lección edificante.

¹²² Párrafo tomado de AZCONA por REVUELTA SOMALO, J. M^a. *Historia General de España y América*, Vol. V. Ed. Rialp. Madrid, 1981. Pág. 251.

Ver también GARCÍA VILLOSLADA, R. Y OTROS. *Historia de la Iglesia Española*. Vol. IV. 2^a. Ed. Madrid, 1967.

A finales del siglo pasado, Rodrigo Amador de los Ríos¹²³ opinaba que la función que por entonces debía cumplir el arte era ofrecer el espectáculo del pecado en toda su horrible desnudez con la intención de herir la imaginación y mover el sentimiento de las muchedumbres “encaminándolas al sendero salvador y puro de las ideas religiosas”. Sanz Martínez¹²⁴ comparte el mismo punto de vista al indicar que estas figuras y escenas fueron hechas con la buena intención de presentar con toda claridad a los ojos de los feligreses el pecado mundano siendo, quizás, la razón de la deformidad y del monstruoso aspecto de ellas el resaltar el pecado carnal como el más repugnante. En general, a la hora de interpretar esta iconografía se ha aceptado que el sexo desempeñaba un papel relevante en lo profano, donde solía tener una amplia aplicación moralista y se ha supuesto que tales escenas serían incongruentes en lugares religiosos, a no ser que se les considerase como una advertencia contra lo licencioso. No obstante, creemos que, al menos, hay que pensar que no deja de ser una peculiar manera de sermonear contra los peligros del sexo la que pone de manifiesto la didáctica imperante en la época, una postura que, generalmente, se presta más a destacar lo negativo que lo positivo, a penalizar más que a premiar y que resalta machaconamente las desviaciones y lo pecaminoso en lugar de incidir más intensamente en lo virtuoso. En este sentido Van Marle¹²⁵ ha expuesto que, a veces, los escultores sobrepasan los límites del “realismo idóneo” en la representación del pecado y ha señalado en sus estudios sobre la iconografía profana medieval que el manifiesto recreo que puede observarse en muchos casos permite pensar que la imagen que se ofrece del vicio posee con frecuencia una fisonomía más propia de la pornografía que de una impronta moralizadora.

Sin llegar a tal extremo, habría que considerar, y en este sentido se manifiesta Pérez Carrasco¹²⁶, que ésta, digamos, irreverente temática en ámbito sagrado surge como la manifestación plástica de una profunda contradicción ideológica de la época.

¹²³ Cit. PÉREZ CARRASCO, F. J. “*La iglesia contra la carne*”. Rev. Historia 16 nº 196. Madrid, 1992. Pág. 57.

¹²⁴ SANZ MARTÍNEZ, J. *Rincones de la España Vieja*. Santander. *Sla*.

¹²⁵ MARLE, R van. *Iconographie de l'art profane au Moyen Age. I. La vie quotidienne*. Nueva York, 1971. Pág. 490.

¹²⁶ PÉREZ CARRASCO, F. J. “*La Iglesia...*”.- Op. cit. Pág. 63.

El fiel se encuentra en la encrucijada dialéctica que emerge entre lo dictado por el estamento eclesiástico, que prohíbe la satisfacción de los apetencias corporales, y un sistema natural que mueve hacia ellas a todo ser viviente, como expresará el Arcipreste de Hita “*Omnes, aves, animalia, toda bestia de cueva / quieren segund natura, compañía siempre nueva, / e mucho mas el omne que toda cosa que se mueva*”. La Iglesia, como rectora de la salvación, obliga al hombre medieval a aceptar una visión ascética del mundo y de su conducta y se sirve de los medios a su alcance para imponer su doctrina.

Creemos que estos programas no pueden considerarse de ningún modo entretenimiento picaresco de los canteros, sino un conjunto temático pensado y dirigido para luchar contra el vicio más extendido de su tiempo: la lujuria; sin olvidar que, a veces, al menos en las representaciones fálicas, se rindiera culto a fuerzas genésicas o fuesen imágenes con valor apotropaico. Pero al tiempo, y aunque se persiga una finalidad moralizadora, no puede dejar de pensarse que las imágenes con su crudeza y expresionismo –incluso exhibicionismo, a veces– debieron despertar y alimentar los deseos eróticos de los contemplantes. Los relieves de los canecillos para la sencilla mentalidad aldeana, de los capiteles para frailes y monjas en la soledad monástica de los claustros, de las misericordias, apoyamanos, rampas, etc. de las silleras de las catedrales y colegiatas para los eclesiásticos de los burgos, de ciertos programas funerarios para los patronos, etc. quizás también propiciarían que la imaginación humana marchara por derroteros y atajos diferentes a los que se pretendían. Esta posible contradictoria ambivalencia proporciona a este arte una gran dificultad interpretativa pero, al tiempo, le confiere un enorme interés artístico y cultural.

El repertorio plástico aparece como una palpitante muestra que pone de manifiesto que la existencia humana se convertía en la constante lucha entre el bien y el mal, entre la virtud y el vicio, en la alternativa entre el paraíso y el infierno, en la pugna entre los ideales del cristianismo ascético y las apetencias dictadas por la naturaleza; pero, también, a la vez, se percibe que las mismas imágenes podían ser sugeridoras de dichas apetencias al tiempo que se concebían para inclinar al cumplimiento de los mencionados ideales. Nos parece probable que,

en ocasiones, el catálogo visual de lo execrable se convirtiese en galería de lo procaz que indujera al espectador al disfrute mental de lo prohibido.

En el arcosolio alcaraceño se puede contemplar una unidad temática que integra todos sus elementos iconográficos –vegetales, animales y humanos- para expresar el pecado de la lujuria, constituyendo una de las peculiaridades de la obra que estudiamos el hecho de que en la iconografía humana solamente se representen figuras de hombres y no se haga alusión alguna al sexo femenino y, por tanto, a la heterosexualidad. No conocemos las razones que indujeron a hacerlo así, pero es posible que ante la conceptualización y aceptación general medieval de considerar a la mujer culpable de todas las transgresiones que en el terreno carnal realizaba el hombre, fuese necesario recordar a los fieles las exclusivamente masculinas. Estudiaremos el conjunto con detalle.

5.2.1.- Representaciones de hombres.

Los siete hombres representados están desnudos, lo que frecuentemente significa en el arte medieval ausencia de la gracia divina, significación que puede estar corroborada por su fisonomía tosca –de inferior calidad técnica que los relieves de la portada-, con la que se puede aludir a la decadencia moral, aunque creemos que aquí se utiliza el tema clasicista del *putto* o angelote, hecho muy frecuente en obras de transición en las que se asoma tímidamente el espíritu renacentista. Los rostros son todos semejantes, redondos con ojos muy abiertos, mofletudos, sonrientes y alegres, en general; dicha expresión placentera se apreciaba perfectamente con la policromía pero actualmente las figuras aparecen más inexpresivas. Comenzaremos analizando cuatro de ellas, todas inequívocamente en posturas lascivas.

En la primera (ver fotos 79 y 80) está representado un hombre, con ambas piernas levantadas, sujetas con los brazos, y con la cabeza asomada entre ellas, a la altura de las rodillas, mostrando descaradamente los genitales y el pene –antes, claro, de ser eliminado en la restauración-, que es sodomizado por un falo que surge del fondo de la escena junto a una extraña forma curvilínea que no sabemos identifi-

car (pañó?, vestido? elemento vegetal?), en clara alusión al “*pecado nefando*” de la homosexualidad masculina. Esta postura contorsionada, desvergonzada, -quizás relacionada con los motivos juglarescos, tan frecuentes en el arte profano medieval- es frecuente en el románico y en el gótico y tanto en hombres como en mujeres. Es otro ejemplo de ella la del hombre tallado en una misericordia del siglo XV de la iglesia de Saint-Marcel en la población francesa de este mismo nombre.



Foto 79.- Arcosolio -Ar. 18-. Hombre desnudo abrazándose las piernas levantadas, mostrando los genitales y siendo sodomizado por un falo. (Fot. S. Vico).



Foto 80.- La misma figura antes de la restauración.

Los juglares fueron duramente fustigados por los moralistas eclesiásticos, al considerarles por su frivolidad responsables de la relajación de las conductas de los fieles, pues sus espectáculos, llenos de danzas, acrobacias obscenas y cánticos licenciosos, alteraban las buenas costumbres y corrompían los espíritus. Pero, a pesar de ello, los juglares mantenían el gran predicamento que entre el pueblo poseye-

ron en los siglos del románico, época en la que, según Pérez Carrasco¹²⁷, eran “un vehículo constante de alegría, al traer a la cerrada sociedad del momento la maravilla y lo desconocido con unos espectáculos que satisfacían las aspiraciones más arraigadas del hombre (...). Durante su actuación lograban hacer olvidar las miserias, las calamidades y la violencia de la dura existencia cotidiana”.

En una de las tres figuras restantes -mutilada-, el hombre (ver foto 81), arrodillado, con abierta sonrisa y cara de placer, está practicándose una masturbación, otro de los pecados catalogados en la época como “*abominables*”; en otra -también mutilada-, el personaje (ver foto 82) realiza la misma acción -o la de acariciarse los órganos genitales- que el anterior, y con semejante expresión de gozo en el rostro.



Foto 81.- Arcosolio -Ar.17-. Hombre desnudo arrodillado masturbándose. (Fot. S. Vico).



Foto 82.- Arcosolio -Ar.5-. Hombre desnudo acariciándose los genitales o masturbándose. (Fot. S. Vico).

¹²⁷ PÉREZ CARRASCO, F. J. “La iglesia...”.- Op. cit. Pág. 63.

La cuarta figura masculina pasa desapercibida entre la ristra de granadas que llena la banda esculpida en la que se encuentra (ver foto 83). Es, como los anteriores, un hombre desnudo, el de menor tamaño. En esta ocasión se presenta serio, de pie, con una mano sobre el pecho y con la otra masturbándose; lo encontramos inexpresivo y en su cara no se descubre el aspecto lascivo de la acción que está realizando.

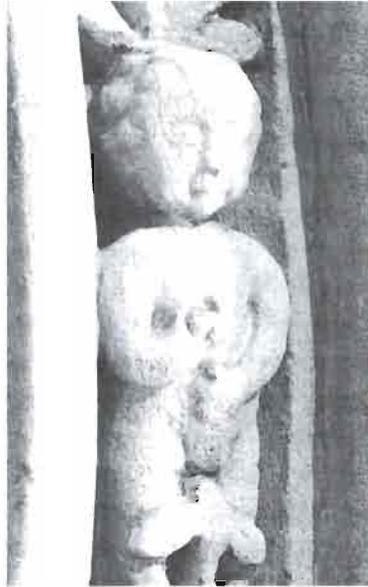


Foto 83.- Arcosolio. -Ar. 12-. Hombre desnudo con una mano sobre el pecho y masturbándose con la otra. (Fot. S. Vico).

Otras dos figuras masculinas (ver fotos 84 y 85) tocan sencillos instrumentos musicales, lo que también tiene correlación con el mismo contexto temático ya que la música, recuérdese, se consideraba vinculada al comportamiento licencioso y favorecedora de las efusiones amorosas. Además, formaba parte esencial de las celebraciones del carnaval a las que, creemos, estaba ligada todo este tipo de iconografía libidinosa y festiva.



Foto 84.- Arcosolio -Ar.7-. Hombre desnudo arrodillado tocando un instrumento de viento. (Fot. S. Vico).



Foto 85.- Arcosolio -Ar.8-.Hombre desnudo tocando un instrumento de cuerda. (Fot. S. Vico).

Con este tipo de programas visuales se trataba de fustigar todos los pecados, sin reparos hacia ninguno de ellos, y los artistas abordaban su representación plástica con naturalidad y total realismo. Un ejemplo representativo es Rodrigo Alemán quien talló los cincuenta y dos estalos bajos de la sillería de la catedral de Toledo entre 1489 y 1495 y labró en Plasencia en los años de tránsito entre los siglos XV y XVI los sitiales de la sillería del coro de su catedral. El maestro no se acobardó ni ante los casos más extremos, los “*pecados abominables*” –masturbación y homosexualidad-, los cuales, según sabemos por los documentos de la Inquisición, recibían castigo tanto si se trataba de laicos como de clérigos; muestra de ello es un panel circular de la sillería de Toledo en el que sin disfraces ni mutilaciones se representa un acto de homosexualidad masculina, en postura forzada. Sólo podría producir cierta duda de interpretación el hecho de no tener cincelados los testículos, como también ocurre en la sodomización de la capilla de la igle-

sia de San Miguel; en ambos casos es posible, como han señalado Gaignebet y Lajoux¹²⁸, que esta ambigüedad fuese deliberada por parte del escultor por ser un recurso propio de la iconografía obscena.

Con mucha frecuencia, en los programas vinculados a la lascivia existen tres grupos de motivos dominantes: procaces, asociados al consumo de vino y de bestiaro. Todos podemos hallarlos en el arco-solio que estudiamos: el primero acabamos de tratarlo, del tercero lo haremos en el próximo apartado y con el segundo se encuentra íntimamente relacionada la séptima talla masculina, y a ella vamos a referirnos.

El relieve representa a un hombre cabeza abajo envuelto por una vid con racimos de uvas (ver fotos 86 y 87).

Según el concepto medieval, el mal comenzaba en la gula -la bebida formaba parte de la misma- y tras ella aparecían encadenados los demás vicios: fornicación, avaricia e ira. Aquí radicaba la importancia ascética del ayuno como medio de vencer la gula y atajar la fornicación y, en consecuencia, el resto de los pecados. Teniendo en cuenta que el vino jugaba un papel fundamental en la vida del hombre medieval y que era un ingrediente imprescindible en cualquier celebración lúdica de la época, es lógico pensar que aquí -en un programa moralizante frente a la lujuria- la uva figure relacionada con las consecuencias a que llevaban el abuso de la bebida con ella elaborada.

¹²⁸ GAIGNEBET, C. y LAJOUX, J. D., *Art profane et religion populaire au Moyen Age*. París, 1985. Págs. 19 y ss.



Foto 86.- Arcosolio -Ar.6-. Hombre cabeza abajo envuelto por una vid con racimos de uva. (Fot. S. Vico).



Foto 87.- La misma figura precedente antes de la restauración.

El vino, junto a la sexualidad, la fiesta y el espectáculo juglaresco, era una de las pocas gratificaciones que podía obtener el hombre del medievo. Sus efectos eufóricos le hacían sentirse amo del mundo, anulando todo temor con la victoria sobre el miedo y la opresión que ejercen la Iglesia y la aristocracia; todo se reviste de juego y de alegría. Como señala Bajtin: “El vino y el pan tienen su lógica propia, su verdad, su invencible aspiración a la superabundancia, el inherente matiz indestructible de alegría y triunfo victorioso”¹²⁹.

El hombre envuelto en ramas de vid y racimos de uva es el único que se presenta cabeza abajo, lo que podría interpretarse como una

¹²⁹ BAJTIN, M. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid, 1989. Pág. 262. Cit. por PÉREZ CARRASCO; F. J. en *La Iglesia...*- Op. cit. Pág. 63.

específica referencia a la embriaguez pero también como alusión imaginativa a ese “mundo de los sueños” al que se refiere Isabel Mateo - que también ha sido llamado el “mundo al revés”-, que en ocasiones se encuentra representado en las sillerías de coro góticas españolas, en el que la bebida le permitía entrar; luego, al despertar, el sueño había terminado.

5.2.2.- Representaciones animales.

La figuración animalística también forma parte del conjunto de relieves del arcosolio. Dos son las especies representadas: un cerdo y dos monos. El significado simbólico que generalmente se les ha atribuido está en plena consonancia con la idea programática del conjunto.

El cerdo es símbolo de la glotonería, de la gula y de la pereza¹³⁰. Es un animal considerado impuro y desde la valoración que de él hizo Aristóteles adquirió fama de animal lujurioso, fama que reforzó Plinio el Viejo con sus escritos. En los bestiarios se describe al cerdo como el más lujurioso de los animales y Cesare Ripa¹³¹ le veía como el “desprecio de la virtud”. En la Edad Media se convirtió en símbolo de la lujuria y en atributo de la objetivación gráfica de la lujuria ya que la Castidad aparecía montando un cerdo para representar su triunfo frente a la lascivia. El cerdo que lleva San Antonio Abad seguramente indica la victoria del santo frente a este pecado capital.

En el arte español del tránsito entre lo medieval y lo renacentista, el cerdo es muy representado, pero en muchas ocasiones tiene simbolismos que no tienen relación alguna con la lujuria. En la sillería de la catedral de Oviedo figura doce veces, pero en solamente dos de ellas, en ambas jabalíes, se les muestra en posturas amorosas: en una besándose, en la otra copulando al son de una gaita que toca otro, con lo que la escena podría tener un tono humorístico¹³². Lo mismo ocurre en la

¹³⁰ Trata con extensión este simbolismo MARINO FERRO. X. R. *El simbolismo...* - O. cit. Págs. 89 y 90.

¹³¹ RIPA, C. *Iconología*. 2 volúmenes. Ed. Akal. Madrid, 1987.

¹³² KRAUS, D. y H. *Las sillerías...* - Op. cit. Pág. 86.

sillería de la catedral de Plasencia¹³³, en ella, Rodrigo Alemán talló gran número de cerdos, y aunque en algún caso están relacionados con el sexo, en la mayoría son presentados como criaturas altamente sofisticadas ocupadas en actividades intelectuales como el estudio, la escritura o la discusión de un texto, con lo que nuevamente encontramos lo que quizás sea un sentido satírico y jocoso.

En la capilla de la iglesia de San Miguel está esculpido uno de estos animales (ver foto 88) en el primer intercolumnio de la derecha, sobre la cardina que surge del jarrón con asas que inicia la banda de relieves más exterior del arcosolio, faja en la que figuran cuatro de los



Foto 88.- Arcosolio. Jarrón con asas -Ar.14-, cardina y cerdo -Ar.9-. (Fot. S. Vico).

¹³³ Ibidem. Pág. 188.

siete hombres representados en el programa. El animal no está realizando acción alguna ni forma parte de una escena; es una figura aislada pero por el contexto en el que se halla, no hay duda de que esta representando todos los vicios que se le atribuyen, especialmente el de la lujuria.

En el arte cristiano, el mono simboliza el pecado, la lujuria, la astucia y la malicia. Compañero inseparable del juglar, este animal constituye en este ámbito el vínculo de unión entre el mundo juglaresco y el diablo al que, a veces, también representa¹³⁴. Aquí (ver fotos 89 y 90), ambos aparecen cogiendo unas bolas o discos -¿monedas? ¿hostias? (¿sacramento herético?)-, y en lugar de itifálicos, como es bastante frecuente, se labran con un bien dilatado ano como elemento que manifiesta la obscenidad, en esa postura hierática que Gaignebet y Lajoux denominan “l’offrande anale”; actitud que también se encuentra en otras representaciones góticas como ocurre con el mono que le presenta el ano a una sirena en una enjuta del respaldo en que se talló a San Blas –y a escasos centímetros de su cabeza- de la sillería de la catedral de Oviedo¹³⁵, en una misericordia de la sillería de la iglesia de Saint-Sulpice de Diest y en un brazo de sillón de coro de la iglesia de Aoste –todas de la segunda mitad del siglo XV-¹³⁶. En el arco de San Miguel están situados simétricamente en un lugar destacado, inmediata y respectivamente a los lados de la clave de la banda decorada más interior del arcosolio, a la que pertenecen dos de las figuras masculinas.

¹³⁴ Ibidem. Pág. 304. Ver también PÉREZ-RIOJA, en *Diccionario...* - Op. cit.

¹³⁵ KRAUS, D. y H. *Las sillerías...* - Op. cit. Pág. 80.

¹³⁶ GAIGNEBET, C. y LAJOUX, J. D. *Art...* - Op. cit. Págs. 212 y 213.



Fotos 89 y 90.-Arcosolio -Ar.15-.Monos cogiendo unas bolas o discos (¿) con las manos y ano dilatado. (Fot. S. Vico).

5.2.3.- Temática vegetal.

Ya mencionamos anteriormente que las representaciones vegetales podían poseer una fuerte carga simbólica; en el caso del arsolio alcaraceño podemos establecer esta función de forma indubitable, contituyéndose en ejemplo que avala las tesis de los que defienden el papel significativo, y no solamente decorativo y secundario, de esta temática.

Hemos visto la estrecha relación de las representaciones humanas y animales con el programa moralizante descrito, la perfecta correspondencia de todos estos elementos con la línea programática

trazada, sin embargo, a la interpretación del sentido total de la misma aún no se ha llegado porque para ello es necesario tener en cuenta el decisivo contenido que aportan los relieves vegetales.

Los motivos de todas las fajas del sepulcro están tallados en mediorrelieve, con la excepción de los que figuran en la más interior, que lo están en altorrelieve y que, por ello, son los espacialmente más destacados del conjunto; formando parte de esta serie están las dos representaciones masculinas más lascivas -las Ar.17 y 18- y las dos de los monos. Pues bien, en la clave de esta franja se colocaron dos motivos vegetales (ver fotos 74, 75, 76) que creemos son parte importante del mensaje que se quiere transmitir a los fieles; uno, el de mayor resalte de todo el arcosolio, no lo hemos podido identificar, y por tanto, no ha sido posible determinar su significado; el otro, que consideramos como la representación de una manzana, sí aporta datos para avanzar hacia la total comprensión del programa iconográfico.

En la Antigüedad clásica, la manzana estuvo cargada de connotaciones simbólicas; en la mitología griega encerraba un amplio abanico de significados: deseos humanos, pecado, tentación y discordia; en la cultura romana se le atribuyó carácter erótico. Los teólogos cristianos la consideraron un fruto cargado de sugerencias negativas, eminentemente fálico y alusivo a la lujuria y a los pecados de la carne¹³⁷, y por tradición se ha ido transmitiendo siempre que la manzana era portadora de los valores simbólicos de la tentación y del mal, incluyéndola entre los frutos maléficos. La relevante posición, como presidiendo todo el conjunto escultórico, nos hace pensar que su papel en el programa expuesto en piedra es, precisamente, el de representar la tentación que para el cristiano suponen las desviaciones carnales. Se constituye, pues, en punto central que aglutina en torno la plástica que materializa la tentación concreta que, a través de las actitudes de las figuras humanas y del simbolismo de las animales, persigue mostrar la idea programática.

Si claro e importante es el valor simbólico de este acabado de

¹³⁷ QUIÑONES, A. M^º. *El simbolismo...*- Op. cit. Pág. 267.

citar elemento vegetal, más evidente y fundamental es aún el del resto de las representaciones vegetales del arcosolio.

Como dijimos, la hornacina está formada por un abocinamiento constituido por tres finas arquivoltas apoyadas sobre otras tantas columnillas con basa y capitel. Los relieves se alinean en las dos fajas existentes entre las arquivoltas e intercolumnios, cubren la banda lateral que hay entre la última arquivolta y las columnillas interiores y la pared del fondo de la hornacina y ornamentan los pequeños capiteles. Como en la cara interna del arco de la portada, los diferentes motivos animados se entremezclan con un entretejido de hojas y tallos vegetales de fondo -con la excepción de las bandas decoradas más interiores en las que figuran únicamente sucesión de cardinas- y se alternan con diferentes frutas que nítidamente se individualizan del ramaje. Mientras que en la portada la estructura arbustiva sostenía con carácter de individualidad numerosas y diversas hojas, varios frutos sin identificar, algunas piñas, frutos de adormidera y pocas flores, aquí son series de hojas, zarcillos y racimos de uva de vid, granadas -ambas especies figuran en exclusiva cuando son frutas las que decoran los capiteles-, piñas y cardinas las que se tallan sistemáticamente.

El hecho de que figuren exclusivamente sucesiones de racimos de uva, granadas, piñas y cardinas es, sin duda, consecuencia del deliberado propósito de que su sentido simbólico forme parte del programa trazado en la tumba y, precisamente, van a ser estos elementos vegetales los que van a darle el carácter moralizante, fórmula que el autor del programa, como ya hemos visto, aplica también en las impostas.

Las uvas y los zarcillos de la vid son símbolos paganos que se cristianizaron; la vid, que formaba parte del ciclo dionisiaco, se convierte en una de las imágenes preferidas y con más hondo sentido doctrinal para el cristianismo a partir de las palabras de Cristo "Yo soy la vid y vosotros los sarmientos" (Juan. 15,5) y, sobre todo, del anuncio de la transformación del vino en su sangre. Desde entonces, su simbolismo de representación y de invitación a la Eucaristía y de alusión a la regeneración e inmortalidad del alma han sido constantes. Se juega, pues, en el arcosolio con el doble carácter, profano y sagrado, que puede tener la uva -el vino-; por un lado, en la figura del hombre cabe-

za abajo envuelto en una vid, la alegría de la bebida, por otro, en las arquivoltas, el símbolo eucarístico¹³⁸.

La granada, desde la conquista cristiana del último baluarte musulmán, se convirtió en un motivo generalizado y muy frecuente en el arte de la época a la que pertenece nuestra capilla, pero no es por esta razón por la que figura en la tumba en cuestión, sino por el profundo simbolismo teológico que encierra. Este fruto -preferido por Perséfone, diosa que personificaba la inmortalidad por su periódico retorno a la tierra, y consagrado a Dionisio como dios infernal-, es símbolo de esperanza en la vida eterna gracias a sus numerosas semillas que aseguran la pervivencia, concepto que al ser cristianizado se convirtió en un signo alusivo de la Resurrección y de la castidad¹³⁹ reproducido multitud de veces.

Sobre el simbolismo de la piña ya escribimos cuando interpretábamos la iconografía de la cara interna de la portada; entonces veíamos el unánime sentido de inmortalidad que se le concede.

Del significado de la cardina también hablamos antes, en este caso cuando tratábamos de los relieves de las ménsulas; sólo recordaremos aquí que podía encarnar el sentido alegórico de la Redención. También se le atribuye el de eternidad.

Ante tal reiteración de unas mismas ideas, creemos que la intencionalidad iconográfica es clara: manifestación machacona a través de la repetición de unas formas vegetales transmisoras de un concepto positivo que se contraponen diametralmente al negativo de la lujuria con la intención de convencer al fiel del pernicioso efecto de la misma y de ayudarle a superar la tentación de la carne a la vista de lo que puede alcanzar si lo consigue.

La finalidad catequética que tenían estos programas exigía que algún elemento plástico funcionara como alarma, como revulsivo, como indicación que avisara del peligro a los fieles y les inclinase al rechazo de lo que se les mostraba y a la adopción del recto camino que se le indicaba. Era preciso que los creyentes vieran, o historiado el funes-

¹³⁸ Algo parecido ocurre en las orlas que enmarcan el sepulcro del infante don Alfonso en la Cartuja de Miraflores. TEIJEIRA PABLOS, M. D. "Un ejemplo..."- Op. cit. Págs. 35-43.

¹³⁹ HALL, J. *Diccionario...*- Op. cit.

to desenlace al que conducían estas conductas, o un símbolo que así lo indicase.

Ejemplo del primer procedimiento lo encontramos en una imagen de la sillería de la catedral de Plasencia en la que se muestra el castigo del fuego del auto de fe que se impone a una pareja adúltera.

Paradigma del segundo, a pesar de su esquematismo conceptual y estético, es el del sapo de la fachada de la Universidad de Salamanca, que al estar sobre la calavera indica con precisión que la lujuria -de la que es símbolo este animal- conduce a la muerte.

En Alcaraz se utilizó el segundo procedimiento pero de forma muy sutil, casi tanto como era el empleado para darle sentido moralizante a los relieves de las impostas. Al fiel se le mostraba lo pecaminoso, pero su peso se contrarrestaba con lo virtuoso. Se lleva a cabo una dicotomía en la que el simbolismo cristiano de las uvas, granadas, piñas y cardinas envuelve, contrapesa y constriñe el negativo de las acciones procaces. La alusión sistemática y repetitiva a la fe, a la redención y a la esperanza en la regeneración, resurrección y premio eterno sugería la conveniencia de no elegir, o de abandonar, si se habían tomado, sendas que condujesen al caminante a destinos equivocados; esta dimensión es la que completaba y daba pleno sentido didáctico a un programa ideológico pensado para ser colocado en una tumba, el escenario al que llevaba el postrero y trascendental acontecimiento del devenir humano en la tierra.

Un último aspecto queremos destacar, pensamos que importante como destello de la mentalidad de la época; es el de la gran diferencia de tratamiento entre la parte negativa -realista, expresa, concreta y expresiva, con una información capaz de ser aprehendida fácilmente por todo contemplador- y la positiva -intelectual, idealizada, sublimada y restringida, sólo inteligible para quienes conociesen el significado simbólico de sus componentes-. No entraremos en disquisiciones al respecto, pero aquello dicho en páginas anteriores sobre que, en ocasiones, el catálogo visual de lo execrable se podía convertir en galería de lo procaz que indujera al espectador al disfrute mental de lo prohibido, tiene todos los visos de encontrarse en la capilla funeraria del caballero de Alcaraz.

**6.- UNAS CONCLUSIONES NECESARIAMENTE
PROVISIONALES.**

6.- UNAS CONCLUSIONES NECESARIAMENTE PROVISIONALES.

La obra de arte es un reflejo corpóreo, un destello tangible, una sombra tocable, de la realidad.

Una vez realizado el análisis estilístico e iconográfico del conjunto de relieves de la capilla, abordaremos unas breves conclusiones. Las hemos calificado de necesariamente provisionales, no solamente porque el ser susceptible de revisión es un carácter propio de toda investigación, sino, también, por la gran dificultad de interpretación que en general ofrecen los estudiados y por el desconocimiento o incertidumbre en la identificación y en la significación de varios de ellos, a los que consideramos de gran ambigüedad. Lo que debió ser claro para los hombres de aquella época por la existencia de un contexto que lo explicaba, para nosotros es oscuro.

La intención de nuestros antepasados era transmitir, por medio de los edificios y de las figuras de piedra, un mensaje relativo a lo divino, a lo sagrado, a la finalidad del hombre, a una espiritualidad alegre y profunda y en este sentido, las capillas funerarias de finales del siglo XV y del siglo XVI constituyen uno de los legados más bellos del arte español. Martín González manifiesta para los sepulcros que “si

esto es así se debe al interés del finado por lograr de alguna manera el ansia de supervivencia y también por la estima personal, nimbada de gloria. Sin una fe templada y sin un mínimo de vanidad serían inexplicables estas obras”, y añade, “tipología e iconografía expresan las posibilidades del sepulcro para que sea entendido el rango del personaje y el lenguaje comunicativo dirigido a la divinidad y a los hombres. La tumba está encaminada al más allá; pero hay un nivel más cercano, que se refiere al contemplador”¹⁴⁰ y para él, el ámbito funerario se convierte en una invocación al recuerdo del personaje y en una invitación a la oración por su salvación, pero, igualmente, en un lugar que le posibilita adoctrinamiento y puro goce estético.

Como en la mayoría de los casos, nuestra capilla y su sepulcro se pueblan de figuras humanas, de animales, vegetales y objetos de diversas clases, también de seres fantásticos. Aunque en los conjuntos escultóricos funerarios puede encontrarse alguna motivación puramente decorativa —es decir, con única finalidad estética—, el alto significado que se le otorgaba a la muerte —el sepulcro viene a ser, precisamente, con lo que se trata de llenar el vacío que deja en la tierra—, la trascendencia de la creencia, la seriedad de la función y la severidad del género inclinan a buscar en ellos un sentido iconográfico, una respuesta simbólica profunda.

Para María José Redondo, el mensaje suele ser sencillo de captar; según ella, el sepulcro no fue en España, salvo pocos casos, el lugar adecuado para exponer complicadas elucubraciones simbólicas, sino que se prefirió un significado claro, lleno de fe y esperanza. Probablemente se refiere estrictamente al sepulcro y sólo al conjunto de representaciones plenamente religiosas. Nosotros pensamos que si se trata de una tumba y capilla con, además de la anterior, abundante temática profana marginal, el mensaje simbólico y, por tanto, el análisis iconográfico, reviste mucha mayor complejidad, y por eso, hacemos nuestra la expresión de Martín González en la que manifiesta que

¹⁴⁰ MARTÍN GONZÁLEZ. “Presentación” en el libro de REDONDO CANTERA. M^a. J. *El sepulcro...* - Op. cit. Págs. 5 y 6.

“el sepulcro tiene que ser un código cifrado que enlace con el misterio y la eternidad”¹⁴¹. De ahí, la necesidad del estudio iconográfico, siempre difícil, y del intento de conseguir la correcta interpretación; de ahí también, la desazón que produce no haberlo conseguido, al menos completamente.

La iconografía supone el reconocimiento de los temas pero, asimismo, el hallazgo de su significado y dentro de él, del sentido que tenía para el encargante del sepulcro y del que poseía para quienes lo contemplaban. No se puede dudar que es la religiosidad el principal motivo que ha producido esta manifestación de arte, pero no es menor razón esa vanidad que se hace compañía inseparable de la riqueza. Algo de todo ello es lo que hemos tratado de explicar a lo largo de las páginas de este libro.

La característica general más significativa del corpus escultórico estudiado es la gran heterogeneidad temática de carácter profano que posee, lo que nos hizo temer que no nos sería posible establecer líneas de relación entre los distintos subconjuntos de figuras, hecho, por otra parte, bastante frecuente en la iconografía marginal ya que no hay un concepto global que anime a todo el conjunto de representaciones de una obra. Sin embargo, a lo largo de nuestro trabajo hemos podido ver que aquí iban apareciendo nexos entre los diversos temas y se sucedían grupos de representaciones que mostraban significados parciales, como capítulos de un libro pétreo que reflejaban una parte de la mentalidad del momento. De la serie de temas, unos son simbólicos, otros poseen una finalidad moralizadora y los hay que no parecen tener sentido ni religioso ni ético -como dichos, frecuentemente satíricos y burlones, -pero prevenían al hombre de diversos males; es posible que también se tallaran algunos para que fuesen reflejo de los acontecimientos relevantes ocurridos por entonces y que así se integraban en el contexto cosmológico e histórico de los inicios del Renacimiento. Es un hecho destacable de la iconografía estudiada que la flora reproducida una a su incuestionable carácter ornamental,

¹⁴¹ Ibidem. Pág. 7.

un indudable y marcado valor simbólico porque las orlas vegetales se asocian desde antiguo al mundo sepulcral, sustituyendo en piedra a las guirnaldas y flores naturales que se ofrecían a los difuntos. Es cierto que un porcentaje de ella –difícil de cuantificar- posee un significado “oscuro” pero, igualmente consideramos cierto que hay otro que forma parte fundamental de lo que se quiere comunicar.

Con todos estos elementos se estructuró un discurso bastante coherente y significativo que nos parece no sólo complementario del religioso que pudo establecerse para el sepulcro, sino, además, portador de un sentido independiente. Aquí, la relación entre lo profano y lo religioso se realiza de un modo muy sutil, creando pequeños programas iconográficos que hacen referencia a aspectos parciales que inciden y refuerzan el sentido general de todo el conjunto. En síntesis, la línea programática podría ser la siguiente:

- En la cara externa de la portada se identificaba, a través de sus armas, al fallecido y a través de las numerosas rosetas y plantas de adormidera esculpidas se proclamaba de forma múltiple la fe y la esperanza en un mensaje de redención que prometía al fiel cristiano un más allá venturoso y eterno tras la muerte.

- En el interior de la capilla se materializaba un abanico de comunicaciones:

- Los relieves de la franja de la cara interna con su abigarramiento temático hablaban con imágenes, de la naturaleza, del concepto del mundo y de la vida, de los valores de la persona y de los intereses, usos y costumbres de la sociedad del gótico final.

- Las tallas de las ménsulas transmitían que la gracia divina era, como ellas para la bóveda, soporte de la vida espiritual del cristiano.

- Los motivos de las impostas y del arcosolio mostraban, a través de dos programas con diferente dificultad comprensiva, que la lujuria era uno de los obstáculos más importantes para la conservación del estado de gracia y, por ello, para la salvación. El primero, el de las impostas, se presentaba como un programa en su totalidad sutil y simbólico, casi únicamente accesible para iniciados; el segundo, el del arcosolio, punto nuclear de la construcción funeraria, lo hacía de

forma expresa, directa y sencilla para el reconocimiento de lo morboso y fustigable, pero, como el anterior, aparecía sutil y simbólico para la comprensión de la enseñanza, de la lección moral que se pretendía. En el arcosolio se desarrolló un programa de carácter eucarístico que jugaba, fundamentalmente, con el sentido ambivalente de dos de los temas en él esculpidos. Uno, el *putto*, derivado del Eros clásico, que por una parte era símbolo de la vida y de la alegría -aquí en la vertiente erótica- pero que, por otra, constituía un motivo funerario presente en multitud de ocasiones. Otro, el vino, que por un lado era elemento esencial de carácter sagrado, convertido en símbolo de la sangre de Cristo tras su consagración; pero por otro, también era un clarísimo elemento profano que llevaba a la embriaguez, una transformación que desde tiempos antiguos se ha asimilado al cambio de estado que produce la muerte, cambios ambos considerados generalmente como pasos hacia una mayor felicidad¹⁴². A través de las actitudes de los *putti* y, sobre todo, de las cualidades vivificantes del vino, se mostraba la alegría de la redención como triunfo de la vida sobre la muerte; el vino, que en el mundo terreno proporcionaba una felicidad transitoria, al transformarse en vino eucarístico conducía a la salvación, a la felicidad continua, consecuencia de la redención cristiana debida al sacrificio de Cristo.

Aunque no pueda hablarse de un programa iconográfico en el sentido habitual del término -debido, por un lado, a que junto a los temas plenos de significado aparecen otros, más sencillos y variados, con poco contenido y, por otro, a que no hay hilos conductores ideológicos claros entre todos ellos-, creemos que el conjunto está impregnado de cierta unidad con un simbolismo de carácter fundamentalmente moral que presenta al hombre un modelo de conducta a través de la enfatización plástica de aquellos comportamientos poco convenientes.

Finalmente, sólo añadiremos que el que puede contemplarse en Alcaraz constituye un repertorio iconográfico dotado de un delicado equilibrio entre lo espiritual y lo mundano, un catálogo en el que lo pro-

¹⁴² TEJEIRA PABLOS, M. D. "Un ejemplo..."- Op. cit. Pág. 40.

fano adquiere, en muchas ocasiones, una prioritaria justificación moral y religiosa que pone de manifiesto, una vez más, por una parte, la vertiente propagandística típica del periodo gótico y por otra, la vertiente pedagógica, en función de la cual la Iglesia, a través de la universalidad lingüística de la plástica, y utilizando el arte con precisa funcionalidad docente, trataba de adoctrinar a los creyentes, en este caso preferentemente al estamento noble, para que conocieran el camino de la salvación.

7.- BIBLIOGRAFÍA

7.- BIBLIOGRAFÍA.

- ARA GIL, C. J. *Escultura gótica de Valladolid y su provincia*. Valladolid, 1977.
- AZCÁRATE, J. M^a. de., “El tema iconográfico del salvaje” en **Archivo Español de Arte** n^o. 82. Madrid, 1948.
- BAJTIN, M. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid. 1989.
- BICKEL, E. *Historia de la Literatura Romana*. Ed. Gredos. Madrid, 1982.
- CADENAS Y VICENT, V. de. *Heráldica patronímica española y sus patronímicos compuestos*. Inst. Salazar y Castro (C.S.I.C.). Madrid, 1976.
- CAMILLO, O. di. *El humanismo castellano del siglo XV*. Valencia, 1976.
- CHAMOSO LAMAS, M. “La escultura funeraria en Compostela desde 1500” en **Cuadernos de Estudios Gallegos**, XIX, 1964.
- CHAMOSO LAMAS, M. “La escultura funeraria en la catedral de Santiago hasta 1500” en **Cuadernos de Estudios Gallegos**, XVI, 1961.
- CHAMOSO LAMAS, M. *Escultura funeraria en Galicia*. Orense, 1979 .

- CHARBONNEAU-LASSAY, L. *El bestiario de Cristo*. Tomo I. Barcelona, 1997.
- CHEVALIER, J. Y GHEERBRANT, A. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, 1988.
- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, 1967.
- ESTEBAN LORENTE, J. F. *Tratado de Iconografía*. Ed. Istmo. Madrid, 1990.
- GAIGNEBET, C. y LAJOUX, J. D.. *Art profane et religion populaire au Moyen Age*. París, 1985.
- GARCÍA VILLOSLADA, R. Y OTROS. *Historia de la Iglesia Española*. Vol. IV. 2ª. Ed. Madrid, 1967.
- GARCÍA-SAÚCO, L. G.; SÁNCHEZ FERRER, J.; SANTA-MARÍA CONDE, A. *Arquitectura de la provincia de Albacete. Estudio histórico-artístico*. Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. En prensa.
- GIORDANO, O. *Religiosidad Popular en la Alta Edad Media*. Madrid, 1983.
- GÓMEZ BARCENA, Mª. J. *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Burgos, 1988.
- GUERRA, M. *Simbología Románica: el cristianismo y otras religiones en el Arte Románico*. Madrid, 1978.
- HALL, J. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, 1987.
- HUIZINGA, J. *El otoño de la Edad Media*. Madrid, 1985.
- KAPPLER, C. *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Ed. Akal. Madrid, 1986.
- KRAUS, D. y H., *Las sillerías góticas españolas*. Madrid, 1984.
- KRAUS, D. y H. "Les misericordes et leurs maîtres artisans" en **Monuments Historiques** nº. 153, (1987).
- LAHOZ, M. L. *Escultura funeraria gótica en Álava*. Diputación Foral de Álava. 1996.
- LASCAUT, G. *Le monstre dans l'art occidental*. París, 1973.
- LE GOFF, J. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona, 1985.

- MADOZ, P. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid, 1845-1850. Ed. Facsímil de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Salamanca, 1987.
- MADRIGAL, J. A., “El ‘ome mui feo’ ¿primera aparición de la figura del salvaje en la iconografía española?”. **Archivo Español de Arte** n°. 222. Madrid, 1983.
- MAGNIEN, V. *Les mystères d'Éleusis (leur origine, le rituel de leurs initiations)*. París, 1950.
- MARIÑO FERRO, X. R. *El simbolismo animal*. Ed. Encuentro. Madrid, 1996.
- MALE, E. “L'Art symbolique à la fin du Moyen Age”. **Revue de l'Art Ancien et Moderne** XVIII, (1905).
- MARLE, R van. *Iconographie de l'art profane au Moyen Age. I. La vie quotidienne*. Nueva York, 1971.
- MARTÍNEZ DE LAGOS FERNÁNDEZ, E. “Las luchas de centauros y sirenas en los templos medievales navarros”. **Cuadernos de Arte e Iconografía**. Actas de los III Coloquios de Iconografía. Tomo VI n°. 11. Madrid, 1993.
- MATEO GÓMEZ, I. “Algunos temas profanos en las sillerías de coro góticas españolas”. Rev. **Archivo Español de Arte** n°. 170. Madrid, 1970.
- MATEO GÓMEZ, I. “Los trabajos de Hércules en las sillerías de coro góticas españolas” en **Archivo Español de Arte** n°. 189. Madrid, 1975.
- MATEO GÓMEZ, I., “Fábulas, refranes y emblemas, en las sillerías de coro góticas españolas”. Rev. **Archivo Español de Arte** n°. 194. Madrid, 1976.
- MATEO GÓMEZ, I., *Temas profanos en la escultura gótica española. Sillerías de coro*. Madrid, 1979
- MOLINA MOLINA, A. L. *La vida cotidiana en la Murcia bajo-medieval*. Academia Alfonso X el Sabio. Murcia, 1987.
- MORALES y MARÍN, J. L. *Diccionario de Iconología y Simbología*. Madrid, 1984.
- NIETO LÓPEZ, J. *Alcaraz*. Col. Ciudades de España. Torrente, s/f.

- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M. *La idea de inmortalidad en la escultura gallega: (La imaginería funeraria del caballero, s. XIV-XV)*. Diputación Provincial de Ourense. 1985.
- OESTERREICHER-MOLLWO, M. *Símbolos*. Madrid, 1983.
- ORTÍZ DE LA TORRE, E. Y OTROS. *La escultura funeraria en La Montaña*. Santander, 1934.
- ORUETA, R. de. *La escultura funeraria en España. Provincia de Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara*. Madrid, 1919.
- PÉREZ CARRASCO, F. J. “La Iglesia contra la carne”. Rev. **Historia** 16 nº. 196. Madrid, 1992.
- PÉREZ CARRASCO, F. J. “Representaciones de la mujer impúdica en la escultura románica española”. Rev. **Historia** 16 nº. 205. Madrid, 1993.
- PÉREZ DE PAREJA, Fray Esteban. *Historia de la primera fundación de Alcaraz; y milagroso aparecimiento de Nuestra Señora de Cortes*. Libros I y II. Impreso por Josep Thomas Lucas. Valencia, 1740. Existe edición facsimilar editada por el Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete, 1997.
- PÉREZ-RIOJA, J. A. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid, 1984.
- PINEDO, R. *El Simbolismo en la Escultura Medieval Española*. Madrid, 1930.
- PRETEL MARÍN A. *Arquitectos de Alcaraz a principios del siglo XVI*. Albacete, 1975.
- PRETEL MARÍN, A. *Alcaraz: un enclave castellano en la frontera del siglo XIII*. Albacete, 1974.
- PRETEL MARÍN, A. *Alcaraz en el siglo de Andrés de Vandelvira y el bachiller Sabuco (sociedad, cultura, arquitectura y otras bellas artes en el Renacimiento)*. I. E. Albacetenses. Albacete, 1999.
- QUIÑONES, A. M^a. *El simbolismo vegetal en el arte medieval*. Madrid, 1995.
- REDONDO CANTERA, M^a. J. *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987.
- REVILLA, F. en *Diccionario de Iconografía*. Madrid, 1990.

- REVUELTA SOMALO, J. M^a. *Historia General de España y América*. Vol. V. Madrid, 1981.
- RIPA, C. *Iconología*. 2 volúmenes. Ed. Akal. Madrid, 1987.
- ROA EROSTARBE, J. *Crónica de la provincia de Albacete*. Tomo II. Albacete, 1894. Capítulo dedicado a Alcaraz.
- RODRÍGUEZ DE LA TORRE, F. y CANO VALERO, J. *Relaciones geográfico-históricas de Albacete (1786-1789) de Tomás López*. I. E. Albacetenses. Albacete, 1987.
- ROSENDE VALDES, A. A. . “Iconografía marginal: las fábulas en las sillerías de coro gallegas”, en **Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar** , 24 (1986).
- RUBIO GARCÍA, L. *Vida licenciosa en la Murcia bajomedieval*. Academia Alfonso X el Sabio. Murcia, 1991.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, R. *Investigaciones iconográficas sobre la escultura funeraria del siglo XIII en Castilla y León*. Universidad de Santiago de Compostela. 1993.
- SÁNCHEZ FERRER, J. “Una aportación al estudio de la arquitectura religiosa de Alcaraz”. Rev. **Anales** nº. 12. Centro de la U.N.E.D. de Albacete. Año 1992-93.
- SANZ MARTÍNEZ, J. *Rincones de la España Vieja*. Santander. S/a.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. *Iconografía medieval*. Etor/Arte. Donostia, 1988.
- TEIJEIRA PABLOS. M. D. *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española. El grupo leonés*. Ed. Universidad de León. 1999.
- TEIJEIRA PABLOS, M. D. “La iconografía marginal en la transición del Gótico al Renacimiento”, *Actas del IX Congreso Nacional de Historia del Arte*. León, 1992.
- TEIJEIRA PABLOS, M. D. “Un ejemplo de iconografía marginal funeraria: La orla del sepulcro del infante Alfonso en la Cartuja de Miraflores”, **Reales Sitios**, 133 (1997).
- YARZA LUACES, J. *Baja Edad Media. Los siglos del gótico*. Vol. IV de la Introducción al Arte Español. Ed. Sílex. Madrid, 1992.



DIPUTACIÓN DE ALBACETE